

SICHTBARES UND SAGBARES

Mediologie

Band 13

Eine Schriftenreihe des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs

»Medien und kulturelle Kommunikation«

Herausgegeben von Ludwig Jäger

SICHTBARES UND SAGBARES

Herausgegeben von Wilhelm Voßkamp
und Brigitte Weingart

DuMont

Diese Publikation ist im Sonderforschungsbereich/Kulturwissenschaftlichen
Forschungskolleg 427 »Medien und kulturelle Kommunikation«, Köln, entstanden
und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen
Forschungsgemeinschaft und der Universität zu Köln zur Verfügung gestellten
Mittel gedruckt.

Erste Auflage 2005
© 2005 für die deutsche Ausgabe: DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln
Alle Rechte vorbehalten
Ausstattung und Umschlag: Groothuis, Lohfert, Consorten (Hamburg)
Gesetzt aus der DTL Documenta und der DIN
Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier
Satz: Fagott, Ffm
Druck und Verarbeitung: B.o.s.s Druck und Medien GmbH, Kleve
Printed in Germany
ISBN 10: 3-8321-7945-3
ISBN 13: 978-8321-7945-8

INHALTSVERZEICHNIS

Wilhelm Voßkamp/Brigitte Weingart Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse – Einleitung	7
--	----------

I. EINBILDUNGSKRÄFTE

Wilhelm Voßkamp »Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren«. Bilder und Hieroglyphenschrift bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und Friedrich von Hardenberg (Novalis)	25
--	-----------

Leander Scholz Die Position des Subjekts (Sichtbarkeit/Sagbarkeit)	46
--	-----------

Mladen Gladić Vom Schematismus der Massenkultur (Filmdiskurs und Hieroglyphe 1915/1942)	71
--	-----------

II. ADRESSIERUNGEN

Matthias Bickenbach Die Unsichtbarkeit des Medienwandels. Soziokulturelle Evolution der Medien am Beispiel der Fotografie	105
--	------------

Björn Bohnenkamp Der Club, das Zuhause, die Community. Schrift-Bild-Differenzen und Zuschaueradressierung im deutschen Privatfernsehen	140
--	------------

III. KONKURRENZEN

Axel Fliethmann

Intellektualität, Visualität, Autorität in der Renaissance

165

Ilka Becker

»Air de Paris«.

Atmosphären und das Fotografische

im Kontext surrealistischer Publikationen

190

Brigitte Weingart

In/Out. Text-Bild-Strategien in Pop-Texten der sechziger Jahre

216

AUTORENVERZEICHNIS

255

BILDNACHWEISE

257

Wilhelm Voßkamp/Brigitte Weingart SICHTBARES UND SAGBARES. TEXT-BILD-VERHÄLTNISSE

1. MIXED MEDIA

Die traditionsreiche Debatte um die Frage »Was ist ein Bild?« wird seit einigen Jahren wieder mit besonderer Intensität geführt.¹ Ihre Konjunktur geht einher mit dem Befund einer kulturellen Wende hin zum Bild, sei es als »Pictorial Turn« oder als »Iconic Turn«.² Dabei weist bereits die rhetorische Analogie darauf hin, dass die Wende zum Bild jenen in die Jahre gekommenen *Linguistic Turn* ablöst, mit dem sich die Sprachphilosophie im 20. Jahrhundert ihrerseits von einer medienneutral gedachten Bewusstseinstheorie abwandte. Dass in der Rede vom *Pictorial Turn* nicht immer klar ist, ob sie sich auf die anhaltende Vermehrung der Bilder durch visuelle Medien (Stichwort »Bilderflut«) bezieht oder aber auf einen Paradigmenwechsel innerhalb der mit diesen Medien befassten Wissenschaften, hat sich für die Karriere des Begriffs bislang eher als Vorteil erwiesen.³

Zu den maßgeblichen Neuerungen, die die Diagnose eines *Pictorial* bzw. *Iconic Turn* möglicherweise mitbewirkt hat, gehört die Erweiterung des Bildbegriffs, der visuelle Artefakte sowohl medien- wie disziplinenübergreifend in den Blick zu nehmen und zu differenzieren erlaubt. Die aktuellen Bildwissenschaften, häufig ihrerseits interdisziplinär organisiert, reagieren damit auf die Dynamik von Austauschprozessen innerhalb einer visuellen Kultur, die sich nicht an Diskurs-, Medien- und Gattungsgrenzen hält. Dank dieser Öffnung des Feldes wurden in den letzten Jahren nicht nur neue Verfahren des »Imagineering«⁵ in der Gegenwartskultur einer kritischen Analyse erschlossen, sondern traditionelle Ausschlüsse (nicht zuletzt der so genannten Massenmedien) auch retrospektiv teilweise korrigiert. Dabei tragen gerade jene Arbeiten, die die Impulse der angloamerikanischen »Visual Culture« bzw. »Visual Studies« aufgegriffen haben, durchaus einer Tatsache Rechnung, die die Diagnose eines *Pictorial Turn* unterschlägt: Auch in einem kulturellen Kontext, in dem die Verbindung von individuellen Lebenszusammenhängen und (nicht zuletzt: politischen) Öffentlichkeiten vor allem durch Bilder hergestellt wird und die Kommunikation der Gesellschaft über sich selbst zunehmend in Form von Bildern organisiert ist, zirkulieren besagte Bilder nicht »in Reinform«. Deshalb lässt sich Bildlichkeit nicht jenseits medialer Interaktion und Konkurrenz denken.

Die visuelle Kultur der Gegenwart ist also auch mit der Feststellung einer Wende *zu den Bildern*, bei der die vielfältigen medialen Erscheinungsweisen des Visuellen berücksichtigt werden, noch unzureichend beschrieben. Vielmehr werden die jeweils herrschenden Ordnungen des Sichtbaren, deren andere Seite die Produktion von *Unsichtbarkeit* darstellt, durch spezifische Verhältnisse von *Texten und Bildern* geregelt, die wiederum teilweise lange Traditionen haben. Eines der gängigsten und nachhaltigsten Muster dieser bimedialen Interaktion gibt vor, dass Texte uns sagen, was auf Bildern (nicht) zu sehen ist (zum Beispiel in der Pressefotografie), während die Bilder wiederum die Texte autorisieren, die sie begleiten (zum Beispiel als Illustrationen). Doch gerade weil dieses Muster so stabil ist, dass es in unterschiedlichsten Kontexten wirksam und mit jeweils neuesten Medien aktualisiert wird (derzeit zum Beispiel im Internet), provoziert es zu Gegenstrategien, zum Spiel, zur Entnaturalisierung, zur Darstellung dessen, was es ausschließt – und dies, wie verschiedene Beiträge dieses Bandes zeigen, nicht nur in der Domäne der ›hohen‹ Kunst.⁵ In diesem beweglichen und komplexen Feld greift dann nicht nur die Rede von der ›Bilderflut‹ zu kurz, sondern auch eine Gegenüberstellung von Text *versus* Bild, bei der beide Seiten als zwar konkurrierende, aber letztlich sichere Bezugsgrößen behandelt werden. Denn die Grenze zwischen Sichtbarem und Sagbarem ist keineswegs fest. Das wird vor allem in der Grenzüberschreitung deutlich – sei es in Bildbeschreibungen, in den Text-Bild-Kombinationen der Emblematik, in Comics oder in der Hybridform der Bilderschrift.

In vielen der gegenwärtig prominenten Bildtheorien – zum Beispiel solchen, die eine Pragmatik des Bildes oder eine Medienanthropologie vorschlagen⁶ – wird das Verhältnis zum Text noch zu wenig berücksichtigt. Dies ist sicher auch auf die Übergriffe bestimmter semiotisch ausgerichteter Ansätze der 1960er und 1970er Jahre zurückzuführen, die beanspruchten, das ›Rätsel‹ des Bildes zu lösen, indem sie die ihm zugrunde liegende Sprache ermittelten. Der Texttheorie kam zu diesem Zeitpunkt dank der durch Strukturalismus und Semiologie eingeleiteten Paradigmenwechsel eine Art Avantgarde-Funktion zu, deren Einfluss sich auch auf die Untersuchung anderer Medien ausweitete. Im Kontext der theoretischen Anstrengungen, medienspezifische Semiotiken, Textmodelle und entsprechende Lektüreverfahren zu entwickeln, spielte die Frage nach der ›Sprache des Bildes‹ eine zentrale Rolle. Die Fokusverschiebung, auf die die *Visuelle Semiotik* abzielte, hat der französische Kunsthistoriker Louis Marin in einer präzisen Fragestellung formuliert: »Was it possible to have the image produce a discourse *of* the image and no longer *on* the image?«⁷ Trotz der Erfolge dieses Ansatzes, die insbesondere dort erzielt wurden, wo die poststruk-

turalistische Weiterentwicklung und Dynamisierung des Textbegriffs zu einer größeren Geschmeidigkeit des analytischen Instrumentariums führte,⁸ hat die linguistische ›Kolonialisierung‹ des Bildes berechnete Abwehrreaktionen hervorgerufen und zum Insistieren auf der Bildlichkeit des Bildes beigetragen.

Zu behaupten, dass Texte in den erwähnten bildtheoretischen Ansätzen überhaupt nicht in den Blick geraten, wäre übertrieben – zumal bereits die Tatsache, dass diese Theorien selbst textuell verfasst sind, zur Selbstreflexion verpflichtet. Allerdings werden Texte häufig als tendenziell medienneutrale Transportmittel von Botschaften konzeptualisiert, die sich der Selbstgenügsamkeit des Bildes hinzufügen.⁹ Umgekehrt blenden allgemeine historisch oder technikgeschichtlich ausgerichtete Untersuchungen zur Text-Bild-Unterscheidung die *theoretische* Frage der medialen Differenz häufig aus forschungspragmatischen Gründen aus.¹⁰ Statt sie als theoretisches Problem zu fassen, wird diese Differenz schlicht vorausgesetzt. Dies ist in gewissem Maße unvermeidbar,¹¹ wird jedoch zum theoretischen wie analytisch-praktischen Problem, wenn die eigenen Vorannahmen über mediale Formate nicht reflektiert werden – zumal wenn den Gegenständen gleichzeitig zugute gehalten wird, dass sie die Text-Bild-Unterscheidung destabilisieren, verkomplizieren, womöglich gar unterlaufen.

Im Rahmen dieser Diskussion lautet die Alternative, die die Beiträge in diesem Band anbieten, bewusst zugespitzt formuliert: Kein Bild ohne Text – kein Text ohne Bild.¹² Oder genauer gesagt: Kein Bild ohne Bild-Text-Differenz – kein Text ohne Text-Bild-Differenz. Mit jedem Wiedereintritt der Text-Bild-Unterscheidung steht diese gleichzeitig zur Disposition und wird – auf der Basis bestehender Konventionen – neu ausgehandelt, wie an einzelnen Beispielen gezeigt wird. Eine solche Perspektive muss selbstverständlich den Unterschieden innerhalb des Spektrums der Hybridisierung von Text und Bild Rechnung tragen – etwa zwischen Mischformen innerhalb bestimmter Gattungs- oder Mediengrenzen einerseits und intermedialen Konstellationen, die Grenzen von Einzelmedien und -künsten überschreiten, andererseits. Indes zeigen die exemplarischen Untersuchungen, die dieser Band versammelt, dass jede klassifikatorische Fixierung von den fließenden Übergängen, die in den Gegenständen selbst am Werk sind, zersetzt wird.

Nicht nur innerhalb der traditionellen Text-Bild-Genres (Emblematik, Werbung, Pressefotografie, Comic etc.), sondern auch dann, wenn man es vermeintlich mit ›bloßen‹ Bildern oder Texten zu tun hat, erweisen sich monomediale Annahmen über die Bildlichkeit des Bildes oder die Schriftlichkeit der Schrift als höchstens heuristisch hilfreiche, letztlich jedoch unhaltbare Essentialisierungen. Dies hat ausgerechnet der Literatur- und Bildwissenschaftler

W.J.T. Mitchell, auf den das Schlagwort vom »Pictorial Turn« zurückgeht, in verschiedenen Arbeiten zur historischen Konfiguration der Text-Bild-Unterscheidung gezeigt (und im Übrigen auch in eben jenem Text, der mit »Pictorial Turn« überschrieben ist): »all media are mixed media«.¹³ Im Sinne dieser Feststellung wird im vorliegenden Band davon ausgegangen, dass mediale Reinheitsgebote ihrerseits als diskursive Effekte aufzufassen sind – und damit nicht zuletzt als das Ergebnis von Prozeduren der Macht, von Inklusion und Exklusion, wie die traditionsreichen Beispiele religiöser Ikonophilie und Ikonophobie besonders plakativ zeigen.¹⁴

In Abgrenzung auch zu einem Medienpurismus, dem die »Verfransung der Künste« (Theodor W. Adorno) nur als Symptom des Kulturverfalls gelten kann, gehen wir davon aus, dass die mediale Differenz von Bild und Text jeweils nur *als Grenzziehung* thematisch und beobachtbar wird. Das bedeutet zugleich, dass sich das Verhältnis von Bild und Text nur als Differenz in einer konkreten Situierung dieser Grenze beschreiben lässt und dass sich Aussagen zum Status *des* Bildes und *des* Textes nur in einem historisch-kulturellen Kontext machen lassen, der es überhaupt erst ermöglicht, die Unterscheidung von Bildern und Texten als solche still zu stellen. Denn umgekehrt entsteht in den jeweiligen Aushandlungen der medialen Differenz erst das, was überhaupt als Einzelmedium angesprochen und dementsprechend auch wiederum in die Krise getrieben werden kann.¹⁵ Insofern die Differenz von Bild und Text mit der impliziten oder expliziten Bezugnahme auf das andere Medium stets neu ausgehandelt werden muss, stellt sich die Frage nach der spezifischen Funktion dieser Grenzmarkierung für die mediale Bedeutungsökonomie.

Dass die Thematisierung von Sichtbarem und Sagbarem nicht auf die mediale Differenz von Text und Bild zu beschränken ist, sondern um zusätzliche Differenzen – etwa zu akustischen Medien – erweitert werden könnte, steht außer Frage.¹⁶ Allerdings erscheint uns die Beobachtung dieser Grenzziehung deshalb besonders aufschlussreich, weil die beiden medialen Formate Text bzw. Schrift und Bild (zumindest in einem bestimmten kulturellen Kontext) *einem* physiologischen Sinn, nämlich dem Sehsinn zugerechnet werden, so dass sich der Konstruktcharakter dieser Formate deutlicher zeigen lässt. Denn im Unterschied etwa zu der seit der Romantik geführten Diskussion um die Synästhesie geht der Band der Frage nach, welche Verfahren, Effekte oder Rahmungen dafür sorgen, dass ein Einzelmedium überhaupt erst als solches angesprochen werden kann, oder genauer: was es heißt, etwas »als Bild« oder »als Text« zu sehen.

Das bedeutet auch, dass der Band keine Typologie zu Text-Bild-Relationen »als solchen« anbieten wird, sondern an Fallbeispielen einschlägige Mecha-

nismen ihrer arbeitsteiligen Bedeutungsproduktion herausarbeitet. Statt etwa nach einer »inneren Dialektik« (Vilém Flusser) von Text und Bild zu fragen, die voraussetzt, dass Texte Bilder beschreiben und begreifbar machen, Bilder umgekehrt Texte vorstellbar und anschaulich machen (»illustrieren«), ist von einem Verhältnis der Übertragung *und* Hervorbringung im anderen Medium auszugehen. Dies gilt auch für die Beziehung zwischen »inneren« Bildern und ihren Externalisierungen in »materialen« Bildern, Schriften und Bilderschriften, deren Rätselhaftigkeit seit der Romantik nicht an Faszinationspotential verloren hat.¹⁷ Untersucht man das Verhältnis von Text und Bild in diesem Sinne als (Un-) Lesbarmachung und (Un-) Sichtbarmachung, so stellt sich die Frage, inwiefern deren »oszillierende« Relation¹⁸ auch vermeintlich einseitige Kommentarverhältnisse oder Hierarchien verkompliziert, wie sie etwa für Illustration oder Schriftbild vorausgesetzt werden, wenn diesen eine primär dienende Funktion zugeschrieben wird.

2. SICHTBARES UND SAGBARES

Mit dem Titel dieses Bandes wird eine Unterscheidung aufgegriffen, die Gilles Deleuze in seinem Kommentar zum Denken Michel Foucaults entfaltet und als strukturierendes Prinzip dessen, was bei Foucault als »Wissen« bestimmt wird, herausgearbeitet hat.¹⁹ Die Verteilung von Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten innerhalb einer historischen Formation wird dort auf eine Weise beschrieben, die ihre grundsätzliche Autonomie wie ihre gegenseitige Bezugnahme gleichermaßen erfasst: »Eine Art des Sagens und eine Weise des Sehens, Diskursivitäten und Evidenzen: jede Schicht besteht aus einer Kombination beider, und von einer Schicht zur anderen findet eine Variation der beiden und ihrer Verbindungen statt.«²⁰ Entsprechend ist auch für das Sichtbare zu veranschlagen, was als Prämisse einer Diskursanalyse Foucaultscher Prägung gilt: Es ist Gegenstand, Schauplatz und Resultat von Regulierungen, Einschränkungen, Ausschlüssen und Umarbeitungen, von Machtprozessen also, die man ihm keinesfalls ansieht, geschweige denn auf den ersten Blick. Vielmehr sind gerade die Verfahren des Vor-Augen-Stellens, der Evidenzstiftung, selbst Teil der Prozeduren, auf die Grenzen der Sichtbarkeit einzuwirken und Ausschlüsse als solche zu verunsichtbaren und zu naturalisieren.²¹ Entsprechend beinhaltet die Frage nach der Produktion von Sichtbarkeit – etwa als Bedingung gesellschaftlicher Repräsentation – im Anschluss an Foucault immer auch den Blick auf die Herstellung von *Unsichtbarkeit*.²²

Auch im vorliegenden Band wird eine Perspektive eingenommen, die Sichtbares und Sagbares nicht als Gegebenheiten, sondern als Effekt von jeweils spezifischen Zurichtungen und damit als Konfigurationen betont. Dabei wird nicht nur von einer Historizität ›des‹ Bildes und ›des‹ Textes, sondern auch der jeweiligen Verhältnisse von Text und Bild ausgegangen. Allerdings addieren sich die Beiträge, trotz der historischen Bandbreite von der Renaissance bis zur Gegenwart, nicht zu einer »Bestimmung des Sichtbaren und des Sagbaren in jeder Epoche«, wie sie Foucault, zumindest Deleuze zufolge, dem Historiker abverlangt.²³ Vielmehr handelt es sich um kulturwissenschaftliche Probebohrungen, die an signifikanten Ausschnitten des »audiovisuellen Archivs«, mit dem es die Archäologie im Sinne Foucaults zu tun hat,²⁴ zeigen, wie sich die spezifischen Modalitäten des Sichtbaren und Sagbaren je aufeinander beziehen.

Dabei zielt die Probe aufs Exempel auf beide Dimensionen, die das Verhältnis zwischen Sichtbarem und Sagbarem charakterisiert. Zunächst ist davon auszugehen, dass das Sichtbare sich nicht auf das Sagbare reduzieren lässt – ein Befund, der allerdings bei Foucault und Deleuze mit dem eines »Primats« der Aussagen einhergeht (und der bereits durch die Aussagenform der vorliegenden Texte unfreiwillig bestätigt wird). In einer eleganten Wendung gelingt es Deleuze, diese Dominanz zu konzedieren und gleichzeitig die Autonomie des Sichtbaren ins Recht zu setzen: »Weil das Sagbare den Primat besitzt, setzt ihm das Sichtbare seine eigene Form gegenüber, die sich bestimmen, nicht aber reduzieren läßt.«²⁵ Auch wenn die heikle Festschreibung einer Vorherrschaft des Diskursiven einer eigenen Auseinandersetzung bedürfte und für unsere Zwecke vorsichtshalber auszuklammern wäre, ist doch das Beharren auf einer *Irreduzibilität* der beiden Register auf das jeweils andere festzuhalten, auf ihrer jeweiligen »Seinsweise«²⁶, die jede Annahme eines möglichen Isomorphismus zwischen Sichtbarem und Sagbarem als bloßen »Traum« erscheinen lässt.²⁷ – ein Aspekt, der durchaus im Einklang steht mit dem Bestehen auf der Bildlichkeit des Bildes der erwähnten Theorieansätze. Dieser radikalen Eigengesetzlichkeit (oder diesem »Spalt«, wie es an anderer Stelle bei Deleuze heißt²⁸) stehen jedoch – und das ist die zweite Dimension, die die Fallstudien in diesem Band in den Blick nehmen – die gegenseitigen Überkreuzungen, Durchdringungsversuche und »Attacken« der beiden Register entgegen. Deleuze bringt konzise auf den Punkt, warum sich diese beiden »Arten von Texten« bei Foucault nicht widersprechen:

»Der erste [Text] besagt, daß es keine Isomorphie, keine Homologie und auch keine Form gibt, die dem Sehen und dem Sprechen, dem Sichtba-

ren und dem Sagbaren gemeinsam wäre. Der zweite besagt, daß die beiden Formen einander wie in einer Schlacht durchdringen. Die Berufung auf die Schlacht bezeichnet genau, daß es sich nicht um eine Isomorphie handelt.«²⁹

Vor dem Hintergrund dieser doppelten Dimension lassen sich auch die beiden Bestandteile des Titels, den wir diesem Band gegeben haben, ihrerseits ins Verhältnis setzen. Wenn sich das Sichtbare so wenig auf konkrete Dinge und Objekte bezieht wie das Sagbare auf Wörter und Sätze, sondern auf deren je spezifische Möglichkeitsbedingungen, so können Texte und Bilder als Konkretionen gelten, deren jeweilige Verhältnisse über diese Bedingungen – notwendig auf sehr vermittelte Weise – Auskunft geben. Obwohl sich die Text-Bild-Unterscheidung nicht nur nach Maßgabe des historischen Kontexts, sondern auch in Abhängigkeit von der jeweiligen Rahmung, die bei ihrer Beobachtung veranschlagt wird, verschiebt (so lassen sich Wörter ebenso als Text wie als Schriftbild in den Blick nehmen – ein Effekt, mit dem in der Pop Art und Werbung ausgiebig gearbeitet wird), hat sie ein *operatives* Potential. In den einzelnen Analysen konkreter Text-Bild-Verhältnisse ist dieses nicht nur als solches zu reflektieren, sondern – und das ist ein weitaus schwieriges Unterfangen – auf die zugrunde liegenden Ordnungen der Sichtbarkeit und der Sagbarkeit zurückzubeziehen.

3. MEDIALE DIFFERENZEN

Dass die Beobachtung von Text-Bild-Verhältnissen an verschiedenen Ebenen ansetzen kann, wie die Beiträge dieses Bandes dokumentieren, verdeutlicht bereits eine Skizze des Themenspektrums, dem sich die entsprechenden Forschungen bislang gewidmet haben. Dazu gehören die Frage nach der medialen Beschaffenheit unserer »Einbildungskraft«, deren Leistung, Sichtbares und Sagbares zu verknüpfen, bereits Kant im Begriff des Schemas zu erfassen versuchte;³⁰ der Nachweis einer immanenten sprachlichen Verfasstheit von Bildern und einer immanenten Bildlichkeit von Texten (Anschaulichkeit, Metaphorik, Beschreibung bzw. *showing* in der Erzähltheorie³¹); Übergangsphänomene in Bezug auf die Materialität des Zeichens und »implizite« Hybridbildungen (Ikonisierung der Schrift/Schriftcharakter von Bildern); Texte als »Quellen« von Bildern (klassische Ikonographie); Bilder als »Quellen« von Texten (Ekphrasis); »explizite« Hybridbildungen wie Bilder mit Texten (Musterfall, erst recht seit

Foucaults Text zu diesem Bild/Text: Magrittes Pfeife) und Texte mit Bildern (zum Beispiel Illustrationen); schließlich als solche etablierte Text-Bild-Genres wie Emblematisierung oder Comics. Schon dieser grobe Querschnitt verdeutlicht, dass die Unterscheidung zwischen Text und Bild keineswegs stabil ist, sondern zum Mäandrieren tendiert und sich mittels Figuren des Wiedereintritts verschachtelt, indem die Dichotomie innerhalb einer ihrer beiden festgestellten Seiten erneut wirksam wird.

Damit steht die Erforschung von Text-Bild-Verhältnissen vor dem Problem, dass sie auch dann mit einer (zumeist intuitiv veranschlagten) Eingangspauschalisierung arbeiten muss – dies ist das Bild, jenes der Text –, wenn sie auf den Nachweis der gegenseitigen Kontamination von Text und Bild abzielt. Statt diese Schwierigkeiten zu unterschlagen, versuchen die Beiträge dieses Bandes, die Spannung zwischen medialer Differenz einerseits und medialer Durchlässigkeit und ›Unreinheit‹ andererseits als solche produktiv zu machen. Im Übrigen pflanzt sich hier das generelle Problem einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit ›Medien‹ fort, ihren Gegenstand anders als operativ, im Sinne von Verfahrenslogiken, zu definieren, kann doch als ›Medium‹ zum Beispiel ebenso das Bild, der Film wie das Kino und – Marshall McLuhan, einem der medienwissenschaftlichen Diskursbegründer, zufolge – durchaus auch das Licht in den Blick genommen werden. Entsprechend multiplizieren sich diese Probleme innerhalb des Forschungsgebiets, das seit den 1980er Jahren auf den gemeinsamen Nenner der »Intermedialität« gebracht wurde, weil sich die Frage der operativen Grenzziehung auf mehreren Ebenen für alle beteiligten Medien stellt. Sie sind schon dem Begriff der Intermedialität insofern als Aufgabe eingeschrieben, als der etymologische Hinweis auf eine ›Vermittlung‹ im weitesten Sinne mit dem Präfix Inter um eine zusätzliche Kategorie des ›Zwischen‹ erweitert wird.³² Gerade weil das zentrale medientheoretische Problem des *Inter* jedoch nicht mit einer mediengeneralisierbaren ›Supertheorie‹ zu lösen ist, verweigern sich auch differenztheoretische Ansätze zur Intermedialität innerhalb der aktuellen Medientheorie essentialistischen Ansätzen.³³ Im Einklang mit der Feststellung Niklas Luhmanns, dass »Medien nur an der Kontingenz der Formbildung erkennbar sind, die sie ermöglichen«, ³⁴ plädieren wir mit diesem Band für Herangehensweisen, die jeweils flexibel auf die unterschiedlichen intermedialen Konstellationen reagieren.

Dennoch sollte mit der Emphase im Blick auf eine Verflüssigung der Differenz von Text und Bild nicht außer Acht gelassen werden, dass diese keinesfalls eine historistische Perspektive legitimiert, die mit der Betonung der Einzigartigkeit die Vergleichbarkeit unterschlägt. Denn dagegen spricht, dass sich

bestimmte Muster in der arbeitsteiligen Bedeutungsproduktion von Text und Bild durchgehend behaupten. Nicht zufällig haben sich als wiederkehrender Bezugspunkt für die hier vorgelegten Untersuchungen Roland Barthes' inzwischen klassische Beobachtungen zur »Rhetorik des Bildes«³⁵ – und des mit dem Bild interagierenden Textes, wie der Titel verschweigt – erwiesen. Bereits in seinem Aufsatz über »Die Fotografie als Botschaft«³⁶ hatte sich Barthes als dem strukturalistischen Paradigma einer »Lesbarkeit des Bildes« ebenso verpflichtet wie letztlich misstrauend gezeigt. So stellt er zwar einerseits fest, das Spezifikum der Fotografie bestehe darin, dass sie aufgrund des analogen Verhältnisses zu ihrem Referenten »eine Botschaft ohne Code« vermittelt. Andererseits besteht Barthes jedoch darauf, dass diese Botschaft mit einer anderen koexistiert. Diese wird durch die Konnotationen des Bildes vermittelt und erweist sich durchaus als codiert, nämlich als durch und durch kulturell. Genau in dieser gleichzeitigen Vermittlung zweier Botschaften bestehe, so Barthes, das »fotografische Paradox«: »Wie kann eine Fotografie zugleich »objektiv« und »besetzt« sein, natürlich und kulturell?«³⁷

Obwohl sich diese Frage auch für »unbeschriftete« Fotos stellt, interessiert in unserem Zusammenhang vor allem diejenige Antwort Barthes', bei der auf maßgebliche Weise der Text ins Spiel kommt und die er mit Blick auf die Bildlegenden in der Pressefotografie formuliert:

Der Text bildet eine parasitäre Botschaft, die das Bild konnotieren, das heißt ihm ein oder mehrere zusätzliche Signifikate »einhauchen« soll. Anders ausgedrückt, und hier liegt eine wichtige Umkehrung vor, illustriert das Bild nicht mehr das Wort; struktural gesehen parasitiert vielmehr das Wort das Bild; diese Umkehrung hat ihren Preis [...]; früher illustrierte das Bild den Text (ließ ihn klarer werden); heute belastet der Text das Bild, bürdet ihm eine Kultur, eine Moral, eine Phantasie auf [...]; man steht also vor einem Prozeß der Naturalisierung des Kulturellen.³⁸

Selbst wenn man der historischen Gegenüberstellung *früher* (»Illustration«) vs. *heute* (»Überschreibung« des Bildes) nicht unhinterfragt zustimmen möchte, beinhaltet diese Diagnose implizit auch ein nach wie vor ernst zu nehmendes Programm für eine kulturkritische »Lektüre« von Text-Bild-Konstellationen, welche die Ideologiekritik deutlich beerbt, ohne jedoch massenkulturelle Artefakte generell als Bestandteile eines »Verblendungszusammenhangs« zu verwerfen. Die Aufgabe, den von Barthes beschriebenen Prozess mit einer Entnaturalisie-

rung des Kulturellen zu kontern und die Konventionen bimedialer Bedeutungsproduktion als solche zu thematisieren, wird dabei außer von kulturwissenschaftlichen Analysen gerade im 20. Jahrhundert auch von künstlerischen Arbeiten übernommen.³⁹

Im Zuge seiner Analyse einer Nudel-Werbung hat Barthes die These einer ›Überblendung‹ des Bildes durch den Text erneut aufgegriffen und diesen Prozess etwas modifiziert als »Verankerung« dargestellt. Dabei setzt er zu Recht eine grundsätzliche Polysemie des Bildes voraus, die den traditionellen Topos der Rätselhaftigkeit und Unergründlichkeit zwar aufgreift, aber auf die Mystifizierung des Bildes zum ›ganz Anderen‹ verzichtet. Diese Polysemie werde durch den Text, so Barthes, eingeschränkt, der nämlich die »Projektionsmacht« der Bildes begrenze, indem er dem Leser zu verstehen gebe, welche ›Sinne‹ er aus dem Bild zu ziehen hat – und ex negativo: welche zu verwerfen sind.⁴⁰ Diese Reformulierung behält zwar den Aspekt der (erfolgreichen) Bevormundung durch die Bildbeschriftung bei, der sich wohl nicht zuletzt der Tatsache verdankt, dass es sich bei seinem Beispiel um eine Text-Bild-Konstellation mit klaren Absichten, nämlich Werbewirksamkeit, handelt (»Die Verankerung ist eine Kontrolle [...]«⁴¹). Betont man hingegen den Aspekt der *Selektion*, so gerät als deren Kehrseite jener Überschuss in den Blick, der zwar zunächst außen vor bleibt, aber nicht getilgt werden kann – und Barthes' Fest-Stellung beginnt, sich in Bewegung zu setzen. Das ist umso mehr der Fall, wenn man – im Unterschied zu Barthes – auch die potentielle Polysemie der *Schrift* berücksichtigt. In diesem Sinne teilen wir Barthes' Auffassung, dass von einer Fixierung der Bildbedeutungen durch den Text aufgrund hartnäckiger Konventionalisierung auch seitens des Rezipienten zunächst ausgegangen wird. Fraglich ist allerdings, ob dieser Lektürereflex auch dem ›zweiten Blick‹ standhält. Zumal dieses Muster, gerade weil es so stabil ist, sich auch als besonders anfällig für Reflexion, aber auch für gezielte Störungen erwiesen hat (was häufig miteinander einhergeht, wie wiederum Magrittes Pfeife prominent beweist). Und diese sind kein Privileg der künstlerischen Avantgarden, wie der Blick auf die hochgradig selbstreflexiven Strategien der gegenwärtigen Popkultur beweist.

Barthes stellt der »Verankerung« noch eine Text-Bild-Konstellation zur Seite, in der Text und Bild durchaus gleichberechtigt interagieren, nämlich die »Relaisfunktion«.⁴² Sie kommt etwa im Comic zur Geltung, wo sich Wort und Bild zueinander komplementär verhalten und in den Dienst eines übergreifenden Zusammenhangs gestellt werden, in diesem Fall: einer Geschichte. Die Dynamik des Verhältnisses und ein fortschreitendes ›Hin und Her‹ zwischen Text und Bild werden hier zwar konzidiert, aber mit der Feststellung einer nar-

rativen Indienstnahme auch neutralisiert. Ihr Oszillieren kann auch in diesem Rahmen nicht als Abweichung gedacht werden. Für die Untersuchungen in diesem Band liefern Barthes' Konzepte damit zwar nach wie vor wichtige Ausgangsperspektiven (zumal seine Analysen mit diesem Instrumentarium immer noch überzeugen), sie sind jedoch im Einzelfall zu modifizieren und weiterzuentwickeln.

Um die mediale Differenz von Text und Bild produktiv zu halten, muss also jedes Textbild (wie jeder Text und jedes Bild) als Einzelfall gelten, in dem diese Differenz – unter Rekurs auf konventionalisierte Formen der Arbeitsverteilung – auf unterschiedliche Weise prozessiert wird. Gleichzeitig bedarf es aber innerhalb der medialen Bedeutungsökonomie notwendig der Wiedererkennbarkeit, auch wenn diese sich als Abweichung von Konventionen gestalten mag. Die Möglichkeit, dieser Spannung von Identität und Differenz, von Exklusivität und Wiedererkennbarkeit gerecht zu werden, lässt sich mit dem Begriff des *Idioms* erfassen. Er impliziert die Möglichkeit von (individueller bzw. gruppenspezifischer) Identifikation bei gleichzeitiger Abweichung durch Variation, Verschiebung und Spezialaneignung. Als Idiom bezeichnet man in der Linguistik nicht nur die Spracheigentümlichkeiten einer Gruppe von Sprechern (etwa einen Dialekt), sondern auch eine konventionalisierte Wortverbindung, deren Bedeutung sich nicht aus der Summe ihrer Bestandteile ergibt. Idiome profitieren insofern, wie Jacques Derrida – mit Bezug auf die Malerei – formuliert hat, in besonderem Maße von der »Kraft des Gebrauchs«.⁴³

Für die Frage nach der Mediendifferenz von Text und Bild hat der Begriff des *Idioms* eine doppelte Pointe. Er kann zur Analyse von Text-Bild-Konstellationen in ihrer jeweiligen Besonderheit beitragen, die der Ambivalenz von Konventionalisierung (bis hin zu festen Text-Bild-Genres) und Singularität Rechnung trägt. Um noch einmal Derrida zu zitieren:

Was diese Trennung zwischen dem Sichtbaren und dem Lesbaren betrifft, so bin ich mir ihrer nicht sicher; ich glaube nicht an die Strenge dieser Begrenzungen und vor allem nicht daran, dass diese Trennung zwischen der Malerei und den Wörtern verläuft. Zweifellos durchkreuzt sie zunächst jedes der beiden Korpora, das malerische wie das lexikalische, entlang der Linie – jedes Mal unvergleichlich und labyrinthisch – eines *Idioms*.⁴⁴

Darüber hinaus enthält der Begriff auch eine reflexive Dimension im Hinblick auf das Problem einer adäquaten Beschreibungssprache. So hat gerade Derrida

Wilhelm Voßkamp/Brigitte Weingart

18

diesen Begriff verschiedentlich für gegenstandssensitive Schreibweisen vorschlägt, für Schreibweisen also, die zwar Regularitäten, Analogiebildungen (und entsprechend: Didaktik) keineswegs zurückweisen, sich jedoch nicht dem Regelwerk einer generalisierbaren Methodik, das auf jeden Gegenstand seiner Art umstandslos übertragbar wäre, subsumieren lassen.⁴⁵

3. EINBILDUNGSKRÄFTE – ADRESSIERUNGEN – KONKURRENZEN

In diesem Band werden unterschiedliche Verfahren bimedialer Bedeutungsproduktion anhand historischer wie zeitgenössischer Beispiele untersucht. Die Beiträge lassen sich durchaus entlang der Chronologie ihrer Gegenstände lesen. In historischer Hinsicht werden für das Verhältnis von Sichtbarem und Sagbarem aussagekräftige Konstellationen untersucht, die vom Paragone zwischen Text und Bild in der Renaissance (Axel Fliethmann) bis zu ihrer gegenwärtigen Synthetisierung auf dem Fernseh Bildschirm (Björn Bohnenkamp) reichen. Die Fallstudien zum 18. bis 20. Jahrhundert können das so markierte Spektrum zwar nicht zu einem Längsschnitt vervollständigen, sind jedoch thematisch so ausgerichtet, dass sie signifikanten medialen Umbrüchen Rechnung tragen: der theoretischen Trennung der Wort- und Bild-Künste infolge der Laokoon-Debatte, deren Nachklänge in den romantischen Visionen einer Hieroglyphenschrift zu verzeichnen sind (Wilhelm Voßkamp); der arbeitsteiligen ›Erfindung‹ der Fotografie, deren Autorisierung mit massivem diskursiven Aufwand betrieben wird (Matthias Bickenbach); der Provokation des mit der analogen Perfektion der Fotografie erstarkten Realismus-Prinzips durch die ›atmosphärischen‹ Text-Bild-Experimente der Surrealisten (Ilka Becker); den Versuchen, das Faszinationspotential des ›neuen‹ Massenmediums Film durch den Vergleich mit der Hieroglyphe zu bändigen (Mladen Gladić); den literarischen Reaktionen auf die unübersehbar gewordene Konkurrenz der visuellen Massenmedien seit den 1960er Jahren (Brigitte Weingart); schließlich den philosophischen Projekten in der Nachfolge Kants, die die Position des Subjekts in der jeweiligen Ordnung des Sichtbaren und Sagbaren zu bestimmen versuchen und die von diesen medialen Verschiebung affiziert sind, obwohl sie sich mitunter als medientranszendent darstellen (Leander Scholz).

Trotz dieser unterschwellig Chronologie der Themenschwerpunkte haben wir uns gegen eine historisch ausgerichtete Anordnung der Beiträge entschieden, denn das Versprechen einer »Geschichte« von Text-Bild-Verhältnissen, das eine solche Reihenfolge suggerierte, ist in diesem Band weder ein-

lösbar noch gewollt. Stattdessen werden die Texte nach den Fragestellungen gebündelt, denen sie sich widmen: Wie schreibt sich die Unterscheidung von Sichtbarem und Sagbarem in das Feld der *Einbildungskräfte* ein, die Subjekte zu dem machen, was sie sind – oder wofür sie sich (oder ihre Umwelt) halten? Warum haben sich in dieser Frage sowohl die Romantiker des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts wie die Film- und Popkulturtheoretiker des 20. Jahrhunderts vom Modell der Hieroglyphe so faszinieren lassen? Wie wird die Text-Bild-Differenz eingesetzt, um optimale *Adressierungen* und maximale Reichweiten zu gewährleisten – sei es in den Geschichten, die über die Entwicklung der Fotografie erzählt werden oder in den sich zunehmend verschachtelnden Schriften auf unseren Fernsehbildschirmen? Was wird dabei dem Sichtbaren, was dem Sagbaren zugetraut oder auch zugemutet? Auf welche Weise werden die *Konkurrenzen* von Text und Bild, die schon in den Bildtheorien der Renaissance ausgetragen wurden, in den künstlerischen Experimenten des Surrealismus und in der Pop-Literatur ins Produktive gewendet?

Mit den Antworten, die die Beiträge des vorliegenden Bands auf diese Fragen geben, lässt sich die Unordnung im weiten Feld der visuellen Kulturen, in das sich die Text-Bild-Unterscheidung einträgt, nur bedingt beseitigen.⁴⁶ Sie sollen aber dazu beitragen, die Verfahren, jene Ordnungen des Sichtbaren und des Sagbaren herzustellen – die dieses Feld immer schon vorstrukturieren – ihrerseits sichtbar und sagbar zu machen. Die Diagnose eines *Pictorial Turn* geht häufig einher mit der gleichzeitigen Feststellung, dass die gegenwärtig zirkulierenden Bilder aufgrund ihrer Ubiquität und technischen Manipulierbarkeit unzuverlässig, unglaublich, womöglich gar »blind« geworden sind.⁴⁷ Wenn dies zutrifft, dann kommt den Texten, die diesen Bildern eingeschrieben sind, sie begleiten, rahmen, stören, ihnen widersprechen oder aber ihnen die Autorität wieder zurückerstatten, erst recht eine zentrale Rolle zu – wenn auch sicher nicht das letzte Wort.

Die Beiträge dieses Bandes sind Teilergebnisse der Projekte »Intermedialität: Text und Bild« und »Text und Bild: Visuelle Kultur und literarische Transkription«, die zwischen 1999 und 2004 am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg Medien und kulturelle Kommunikation (SFB/FK 427) der Universitäten Köln, Aachen und Bonn durchgeführt und von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert wurden. In diese Einleitung sind Überlegungen aus den

Wilhelm Voßkamp/Brigitte Weingart

20

gemeinsamen Diskussionen der Projektmitarbeiterinnen und Projektmitarbeiter während der Vorbereitung dieses Buchs eingegangen. Dafür sei allen Beteiligten (und für einzelne Formulierungen insbesondere Ilka Becker und Leander Scholz) herzlich gedankt.

- 1 Vgl. den aus guten Gründen inzwischen klassischen Band von Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild?, München 1995 sowie Boehms nach wie vor einschlägigen Problemaufriss in der Einleitung entlang der Frage: »Wie verhält sich das Bild (und mit ihm alle nicht-verbalen Ausdrucksformen der Kultur) zur alles dominierenden Sprache?« (Ebd., S. 11).
- 2 W.J.T. Mitchell: Der Pictorial Turn, in: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 15–40; Christa Maar/Hubert Burda (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004.
- 3 Dasselbe gilt für die angloamerikanische Debatte, die sich Mitte der 1990er Jahre um den Begriff der »Visual Culture« entfachte. Er kann sich ebenso auf einen medien- bzw. bildwissenschaftlichen Ansatz selbst beziehen wie auf dessen Gegenstandsbereich, die visuelle Kultur jenseits des institutionalisierten Kunstsystems. Entsprechend haben Kritiker/-innen eine »Verflachung« und Trivialisierung für beide Ebenen veranschlagen können. Vgl. das Themenheft »Visual Culture« der Zeitschrift October, No. 77 (Sommer 1996).
- 4 Vgl. Tom Holert (Hg.): Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit (Jahresring 47), Köln 2000.
- 5 Vgl. Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder vom Anfang der Kunst im Ende der Künste, München/Wien 1977; Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, Ostfildern-Ruit 1993.
- 6 Zur Pragmatik des Bildes vgl. Gernot Böhme: Theorie des Bildes, München 1999; für einen medienanthropologischen Ansatz vgl. Hans Belting: Bild-Anthropologie, München 2000.
- 7 Louis Marin: Picasso. Image Writing in Process, in: October 65 (Summer 1993), S. 89–105, hier: S. 91.
- 8 Siehe stellvertretend, neben den Arbeiten von Roland Barthes', auf die noch zurückzukommen ist: Mieke Bal: Reading »Rembrandt«. Beyond the Word-Image-Opposition, Cambridge 1991. Für eine vehemente Kritik an der strukturalistischen Prämisse bildimmanenter Codes, aber auch für eine kontextorientierte Weiterentwicklung des semiologischen Ansatzes vgl. Norman Bryson: Vision and Painting. The Logic of the Gaze, London/Basingstoke 1983.
- 9 Das ist mitunter selbst dann der Fall, wenn der Rolle des Textes, etwa als »Paratext« im Sinne Gérard Genettes, grundsätzlich Rechnung getragen wird. Eine vergleichbare »Unterschlagung« lässt sich häufig im Hinblick auf die Textualität des Kontexts beobachten. Vgl. dagegen Jürgen Fohrmann: Textzugänge. Über Text und Kontext, in: Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften 1 (1997), S. 207–223.
- 10 Vgl. hierzu Ulrich Schmitz: Text-Bild-Metamorphosen in Medien um 2000, in: Ders./Horst Wenzel (Hg.): Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000, Berlin 2003, S. 241–263.
- 11 Vgl. Brigitte Weingart: Where is your rupture? Zum Transfer zwischen Text- und Bildtheorie, in: Stefan Andriopoulos/Gabriele Schabacher/Eckhard Schumacher (Hg.): Die Adresse des Mediums, Köln 2001, S. 136–157.
- 12 Diese These besteht zur Hälfte aus einem Zitat von Michael Rutschky: Massenmedien: Kein Bild ohne Text, in: Merkur, 55. Jg. H. 1 (Januar 2001), S. 79–84. Vgl. hierzu auch Wilhelm Voßkamp: Medien–Kultur–Kommunikation. Zur Geschichte emblematischer Verhältnisse, in: Martin Huber/Gerhard Lauer (Hg.): Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kunstgeschichte und Medientheorie, Tübingen 2000, S. 317–334, sowie bereits Barbara Naumann (Hg.): Vom Doppelleben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte, München 1993.
- 13 »[T]he interaction of pictures and texts is constitutive of representation as such: all media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no »purely« visual or verbal arts.

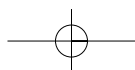
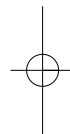
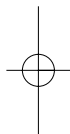
- though the impulse to purify media is one of the central utopian gestures of modernism.« (W.J.T. Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago/London 1994, S. 5).
- 14 Zur Kopplung der Text-Bild-Unterscheidung an Herrschaftsdiskurse vgl. den Beitrag von Axel Fliethmann in diesem Band.
 - 15 Vgl. zu dieser (vermeintlichen) Krise auch Ilka Becker: *Verpasste Züge*. Trockel, Prince, Ruff, in: Petra Löffler/Leander Scholz (Hg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln 2004, S. 302–321.
 - 16 Vgl. hierzu Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.): *Medien/Stimmen*, Köln 2003. Im vorliegenden Band bezieht sich »Sagbares« grundsätzlich – und im Sinne Foucaults – auf das Feld der Aussagen; die Beiträge konzentrieren sich jedoch ausschließlich auf das »Schreibbare« bzw. geschriebene Texte.
 - 17 Vgl. hierzu den Beitrag von Wilhelm Voßkamp in diesem Band.
 - 18 Im Sinne der von Ludwig Läger entworfenen Logik der Transkription: vgl. Jäger: *Transkriptivität*. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik, in: Ders./Georg Stanitzek (Hg.): *Transkribieren. Medien/Lektüre*, München 2002, S. 19–41.
 - 19 Vgl. Gilles Deleuze: *Die Schichten oder historischen Formationen. Das Sichtbare und das Sagbare (Wissen)*, in: Ders.: *Foucault [1986]*, Frankfurt/M. 1992, S. 69–98.
 - 20 Ebd., S. 71.
 - 21 Vgl. hierzu Tom Holert: *Evidenz-Effekte. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart*, in: Matthias Bickenbach/Axel Fliethmann (Hg.): *Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart*, Köln 2001, S. 198–225.
 - 22 Zur Rolle des Sichtbaren bei Foucault sowie zur entsprechenden Erweiterung der Diskursanalyse vgl. John Rajchman: *Foucaults Kunst des Sehens [1988]*, in: Holert (Hg.): *Imagineering (Anm. 4)*, S. 40–63; Peter Gente (Hg.): *Foucault und die Künste*, Frankfurt/M. 2004 (insbesondere die Beiträge von Michael Glasmeier und Bernhard Stiegler); Tom Holert: *Der Staub der Ereignisse und das Bad der Bilder. Foucault als Theoretiker der visuellen Unkultur*, in: Axel Honneth/Martin Saar (Hg.): *Michel Foucault – Zwischenbilanz einer Rezeption*, Frankfurt/M. 2003, S. 335–354.
 - 23 Deleuze: *Foucault (Anm. 19)*, S. 71.
 - 24 Ebd., S. 73.
 - 25 Ebd., S. 72.
 - 26 So Foucault in seinem Kommentar zu Texten Erwin Panofskys: »Was die Menschen machen«, heißt es dort, » – das ist nicht alles letztlich ein dechiffrierbares Rauschen. Der Diskurs und die Figur haben jeweils ihre Seinsweise; doch sie unterhalten komplexe und verschlungene Beziehungen. Ihr wechselseitiges Funktionieren ist zu beschreiben.« (Michel Foucault: *Die Wörter und die Bilder*, in: Ders./Walter Seitter: *Das Spektrum der Genealogie*, Bodenheim 1996, S. 9–13, hier: S. 11).
 - 27 Vgl. ebd., S. 88, sowie den Beitrag von Mladen Gladić in diesem Band.
 - 28 Deleuze: *Foucault (Anm. 19)*, S. 93, in einem Passus zum Film. Deleuze selbst hat die Unterscheidung von Sichtbarkeit und Sagbarkeit vor allem in seinen Kino-Büchern – *Das Bewegungs-Bild (1989)* und *Das Zeit-Bild (1991)* – aufgegriffen und weiterentwickelt, wobei er das Sichtbare mit dem Bild, das Sagbare mit der Tonspur identifiziert. Vgl. hierzu Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München 2003.
 - 29 Deleuze: *Foucault (Anm. 19)*, S. 95.
 - 30 Vgl. hierzu den Beitrag von Leander Scholz in diesem Band.
 - 31 Vgl. hierzu Anne-Kathrin Reulecke: *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Literatur*, München 2002.
 - 32 Die tendenzielle Redundanz, die sich daraus ergibt – selbstredend nicht des so bezeichneten Forschungsfelds, in dem sich ja auch der vorliegende Band platziert, sondern der Begriffskonstruktion – tritt besonders deutlich zutage, wenn man mit McLuhan davon ausgeht, dass »der »Inhalt« jedes Mediums immer ein anderes Medium ist« (Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media [1964]*, Dresden/Basel 1995, S. 22).
 - 33 So zum Beispiel bereits Peter Wagner: *Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)*, in: ders. (Hg.): *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New York 1996, und Jens Schröter: *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs*, in: *montage/av*, Jg. 7, Nr. 2, 1998, S. 129–154. Vgl. hierzu auch Axel Fliethmann: *Die Medialität der Intertextualität – Die Textualität der Intermedialität – Das Bild der Seife*, in: Jürgen Fohrmann/Erhart Schüttelpelz (Hg.): *Die Kommunikation der Medien*, Tübingen 2004, S. 105–122.

Wilhelm Voßkamp/Brigitte Weingart

22

- 34 Vgl. hierzu schon Joachim Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen, in: Jörg Helbig (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, Berlin 1998, S. 14–30.
- 35 Roland Barthes: Rhetorik des Bildes [1964], in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt/M. 1990, S. 28–47.
- 36 Roland Barthes: Die Fotografie als Botschaft [1961], ebd., S. 11–27.
- 37 Ebd., S. 15.
- 38 Ebd., S. 21. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Matthias Bickenbach in diesem Band.
- 39 Vgl. hierzu vor allem die Beiträge von Ilka Becker und Brigitte Weingart in diesem Band.
- 40 Barthes: Rhetorik des Bildes (Anm. 35), S. 35.
- 41 Ebd. An anderer Stelle heißt es: »der Text hat einen repressiven Wert hinsichtlich der Freiheit der Signifikate des Bildes, und es ist verständlich, daß vor allem die Moral und die Ideologie einer Gesellschaft auf dieser Ebene ansetzen.« (Ebd., S. 36).
- 42 Ebd., S. 34 ff.
- 43 Jacques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei [1978], Wien 1992, S. 21.
- 44 Derrida: Illustrer, dit-il..., in: Ders., Psyché: Invention de l'autre, Paris 1987, S. 105–108, hier: S. 106: »[c]e partage entre le visible et le lisible je n'en suis pas sûr, je ne crois pas à la rigueur de ses limites, ni surtout qu'il passe entre la peinture et les mots. D'abord il traverse chacun de corps sans doute, le pictoral et le lexical, selon la ligne – unique chaque fois mais labyrinthique – d'un idiome.« (Übersetzung im Fließtext von B. Weingart). Vgl. hierzu auch den Beitrag von Björn Bohnenkamp über Adressierung durch senderspezifische Idiome in diesem Band.
- 45 Vgl. etwa Derrida: »Es gibt nicht den Narzißmus« (Autobiophotographien) [1986], in: Ders.: Auslassungspunkte. Gespräche, Wien 1988, S. 209–227, bes. S. 212 f. Im selben Text besteht Derrida darauf, daß es kein »reines« Idiom gebe (vgl. ebd., S. 213, sowie ders.: Einsprachigkeit, München 2003).
- 46 Dies gilt umso mehr, da der gerade für die Gegenwartskultur zentrale Bereich der wissenschaftlichen Visualisierung in diesem Band nicht berücksichtigt wird. Vgl. hierzu insbesondere die Einleitung der Herausgeber in: Bettina Heintz/Jörg Huber (Hg.): Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten, Zürich/Wien/New York 2001, S. 11–40, sowie Peter Geimer (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt/M. 2002.
- 47 Vgl. hierzu den instruktiven und skeptischen Überblick von Lutz Ellrich: Nach den Bildern?, in: Doris Schumacher-Chilla: Im Banne der Ungewissheit. Bilder zwischen Medien, Kunst und Menschen, Köln 2004, S. 25–39. Eine Unterscheidung zwischen einem in diesem Sinne »blind« gewordenen, nur informativen »Visuellen« und einem »starken«, da noch auf sein ausgeschlossenes Anderes verweisenden »Bild« hat der Filmkritiker Serge Daney eingeführt, allerdings mit einschlägigen kulturkritischen Konnotationen (das Visuelle läuft vornehmlich im Fernsehen; im Kino gibt es hingegen zumindest gelegentlich noch echte Bilder zu sehen). Vgl. hierzu Michael Wetzels: Das Bild und das Visuelle. Zwei Strategien der Medien im Anschluß an Serge Daney, in: Barbara Naumann/Edgar Pankow (Hg.): Bilder – Denken. Bildlichkeit und Argumentation, München 2004, S. 73–186.

I. EINBILDUNGSKRÄFTE



Wilhelm Voßkamp

»ALLES SICHTBARE HAFTET AM UNSICHTBAREN«¹

BILDER UND HIEROGLYPHENSCHRIFT BEI WILHELM HEINRICH WACKENRODER,
LUDWIG TIECK UND FRIEDRICH VON HARDENBERG (NOVALIS)

*Hieroglyphisch sprechen ist nichts anderes,
als die Natur der menschlichen
und göttlichen Dinge darzulegen.*
(Pierio Valeriano [Giovanni Pietro della Fosse]:
Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum
aliarumque gentium literis, Basel 1556)

1. AUF DER SUCHE NACH EINER GÖTTLICHEN URSCHRIFT

Literarische und theoretische Konsequenzen einer grundlegenden Differenz zwischen dem Sagbaren und Sichtbaren (den »bestimmenden Aussagen« und den »bestimmbaren Sichtbarkeiten«²) werden am Ende des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts nirgendwo anschaulicher beobachtbar als in der deutschen Frühromantik. Die prinzipielle Disjunktion zwischen dem sprachlich Bestimmenden und (letzten Endes) nicht bestimmbar Sichtbaren stellt eine Herausforderung für Literatur dar, die sowohl die sprachliche Interpretation von Malerei als auch die formalen Ausprägungen der Literatur selbst betrifft. Dem unendlichen Prozess, das im piktoralen Bild Sichtbare sprachlich zu vergegenwärtigen, korrespondiert mit einer Reflexion dieser sprachlichen Bemühung, die Formen mimetischer Darstellung gerade dadurch außer Kraft setzt. Dass – neben der Malerei – die Musik als ein vorherrschendes Leitmedium auf den Plan tritt, liegt auf der Hand, bieten sich doch damit Chancen der narrativen Darstellung, nachdem die bis dahin angenommene Kongruenz von Sichtbarkeit und Sagbarkeit unmöglich geworden war. Das Reflexivwerden von Sprache steht häufig selbst im Zeichen einer neuen Sensibilität für Musik und Musikalität.³ Von daher sind »literarische Imaginationen« durchgehend an der »Musik und der bildenden Kunst gewonnen«.⁴

Dass die literarische Suche nach »Sichtbarkeit« zu a-mimetischen und arabischen Strukturen führt, ist insbesondere an Texten von Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und Novalis ablesbar.⁵ Homogene und kontinuierliche narrative Strukturen werden zugunsten des Versuchs, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen darzustellen, aufgegeben. Die »Untiefe des Abstands zwischen und in Bildern, die heterogen sind und sich nicht schließen, sondern als nicht vollendete ihre metamorphotische Übergängigkeit schon enthalten«, hat

Wilhelm Voßkamp

26

Bettine Menke als besonders charakteristisch für die Frühromantik hervorgehoben. Die Logik des »unaufhörlichen Entstehens und (schon) Zergehens von Bildern« ist die Logik dieser Schreibweisen.⁶ Bilder spielen deshalb unter Gesichtspunkten einer literarischen Ekphrasis eine immer geringere Rolle, vielmehr erfüllen sie prinzipiell eine »Möglichkeitsbedingung von Literatur«.⁷ Anders formuliert: literarische Verfahren der Frühromantik können auch als Versuche gewertet werden, »dem Schreiben wieder das Sehen [zu] lehren«.⁸

Das literarische Sehen-lehren beziehen die Frühromantiker indes nicht nur auf das Sichtbare der Bilder, vielmehr richtet sich die Anstrengung stärker noch auf das, was sich – trotz aller literarischen Raffinements der Darstellung – »hinter den Bildern« verbirgt, also unsichtbar bleibt. Dies ist die zentrale Herausforderung jeder sprachkünstlerischen Artikulation und insofern wird Einbildungskraft zu einem Vermögen, das »alle Sinne ersetzen« muss.⁹ Ermöglicht kreative und rezeptive Einbildungskraft jene Entschlüsselung des im Bild Verborgenen, Unsichtbaren im Sichtbaren?

Dies ist eine der zentralen Fragen, die die Frühromantik im historischen Rückgriff auf eine seit der Renaissance wiederholt erinnerte Tradition der »Hieroglyphenschrift« zu beantworten sucht. Wenn das Sichtbare gleichsam nur als eine äußere Seite des Verborgenen aufgefasst wird, ist die Malerei hauptsächlich deshalb von Interesse, weil sie auf diese Weise den Zugang zum Unsichtbaren zu eröffnen vermag.¹⁰

Bildbeschreibungen können deshalb immer nur ein unzulänglicher Versuch sein, das Unsichtbare im Sichtbaren zu vergegenwärtigen; mehr noch: gerade im Medium der Ekphrasis werden die Grenzen der Konzentration auf das lediglich Bildhafte erkennbar. »Ein schönes Bild oder Gemälde ist [so heißt es in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*] meinem Sinne nach, eigentlich gar nicht zu beschreiben; denn in dem Augenblicke, da man mehr als ein einziges Wort darüber sagt, fliegt die Einbildung von der Tafel weg, und gaukelt für sich allein in den Lüften.«¹¹

Vor allem Wackenroder und Novalis beziehen sich deshalb auf eine Tradition der Hieroglyphik, die mittels Annihilation der medialen Differenz von Schrift und Bild auf »unmittelbare Signifikation« setzt.¹² Begriff und Konzeption der Hieroglyphe bieten für die frühromantische Diskussion über Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit deshalb entscheidende Vorteile, weil die Hieroglyphe einerseits »ein holistisches Zeichen [ist], das die Logik der dualen Zeichenstruktur samt der damit verbundenen Werthierarchie sprengt«¹³ und andererseits Möglichkeiten des Verschlüsseln von Geheimnisvollem diskutierbar macht und ihr »unausschöpfbares Potential erst im Prozeß einer unabschließbaren

Deutung« erschließt.¹⁴ Darüber hinaus ist die Hieroglyphe »als ein a-mimetisches Zeichen« immer zugleich auch »eine Figur der Selbstreferenz«.¹⁵ Friedrich Schlegel spricht in seinem *Brief über den Roman* (im »Gespräch über die Poesie«) von einer »Hindeutung auf das Höhere, Unendliche, Hieroglyphe der ewigen Liebe und der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur« – damit sowohl das Unabschließbare der Entzifferung als auch das Kosmologische des frühromantischen Hieroglyphenbegriffs andeutend.¹⁶

Das Kosmologische, auf einen holistischen Naturbegriff zielende Verständnis der Hieroglyphik hat Friedrich Schlegel in verschiedenen Varianten betont und dabei offen gelassen, ob sich der Maler »seine Allegorie [...] selbst schaffen, oder aber an die alten Sinnbilder anschließen soll, die durch Traditionen gegeben und geheiligt sind«.¹⁷ Wiederholt verweist Schlegel in diesem Zusammenhang auf das Allegorische: »Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen«; oder: »Die Unmöglichkeit das Höchste durch Reflexion positiv zu erreichen führt zur Allegorie, d.h. zur (Mythologie und) bildenden Kunst«.¹⁸ Die Suche nach einer göttlichen Urschrift in der Tradition des hieroglyphischen Sprechens vollzieht sich für die Frühromantiker im Medium der Kunst, für die Friedrich Schlegel neben der Allegorie auf Ironie und »Neue Mythologie« setzt.¹⁹

2. WILHELM HEINRICH WACKENRODER UND LUDWIG TIECK:

HERZENSERGIESSUNGEN EINES KUNSTLIEBENDEN KLOSTERBRUDERS (1796/97)

Die vornehmlich von Wilhelm Heinrich Wackenroder (unter Mitarbeit von Ludwig Tieck) verfassten *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797)²⁰ vergegenwärtigen die Spannung zwischen dem Sagbaren und Sichtbaren prototypisch am Beispiel der *Malerei* und ihrer erzählerischen Selbst-Reflexion – im Unterschied zu Novalis' Perspektive auf eine universelle, »progressive Universalpoesie«.²¹ Während sich Ludwig Tiecks gleichzeitig entstandener Roman *Franz Sternwalds Wanderungen* in die Tradition des durch Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* begründeten Modells des »Bildungsromans« stellt,²² bieten Wackenroders *Herzensergießungen* ein durch unterschiedliche Textformen geprägtes arabeskes Muster nicht-mimetischer Schreibweisen.

Von den 18 Textstücken stammen außer der Vorrede »An den Leser« lediglich vier (»Sehnsucht nach Italien«; »Ein Brief des jungen florentinischen Malers Antonio an seinen Freund Jacobo in Rom«; und der »Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg«) von Ludwig

Wilhelm Voßkamp

28

Tieck, während der überwiegende und der den Tenor der Argumentation und Reflexion bestimmende Text von Wackenroder (Ludwig Tiecks Freund) verfasst ist. Das literarische Ensemble besteht aus Malerporträts und Charakteristiken (der italienischen Maler Raffael, Leonardo, Pierro Di Cosimo und Michelangelo einerseits und dem deutschen Maler Albrecht Dürer andererseits), dem Briefwechsel von Malerfreunden, einer »Malerchronik« und allgemeinen Kunstreflexionen über Darstellungen in der Malerei; den Abschluss bildet eine tragische Biographie über das »Merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger«. Diese – gegenüber dem Medium der Malerei – gewählte Perspektive auf ein drittes, musikalisches Medium lässt sich als eine Steigerung der zuvor im Medium der Malerei entwickelten Reflexionen bezeichnen.

Versucht man die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* insgesamt zu charakterisieren, dürften die zu Anfang des Textes gegebenen metakritischen Bemerkungen zur Kunstkritik den erhellendsten Ausgangspunkt bieten. Hervorgehoben wird, dass die »überklugen Schriftsteller der neueren Zeiten«²³ – also die der Aufklärung – das »Allerheiligste der Kunst« nicht gesehen hätten, um »wie in der übrigen Natur, die Spur von dem Finger Gottes anzuerkennen«.²⁴ Damit wird gleich zu Beginn im Stück über »Raphaels Erscheinungen« auf die Notwendigkeit aufmerksam gemacht, in der Kunst wie in der Natur etwas Heiliges zu erkennen und damit eine göttliche »Spur« zu finden. Charakteristisch ist auch, dass diese – im Folgenden an verschiedenen Malern explizierte Perspektive – von Raffael ausgeht, dem Prototyp der italienischen Renaissancemalerei im Unterschied zur »deutschen« Malerei Albrecht Dürers.²⁵ Dass jede schriftliche Darstellung des malerisch Dargestellten zugleich den Hinweis auf das Nichtdarstellbare enthalten muss, bleibt von Beginn an die Grundtendenz aller Textaussagen des Buches. Damit ist von vornherein vorgegeben, in welcher Weise das Nichtsichtbare malerisch und sprachlich sichtbar gemacht werden soll: alle sprachliche Artikulation zielt auf »Unmittelbarkeit in der Mittelbarkeit«.²⁶

Bevor diese (paradoxe) Figuration im einzelnen entwickelt und in der Dichotomisierung von Kunst und Dichtung detailliert entfaltet wird, knüpfen Wackenroder (und Tieck) an zentrale Diskussionen über die Rolle von »Einbildung« und »Einbildungskraft« an, die im Zusammenhang mit Fragen über Möglichkeiten und Grenzen der Imagination in der Literatur- und Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts stehen.²⁷ Im Blick auf die vom Text hergestellten Zusammenhänge von »Einbildung«, »Bildern« und malerischen Darstellungen von Renaissancemalern (außer Leonardo sind es Francesco Francia, Leonardo

und Michelangelo) fällt auf, dass Wackenroder das »Innere« der Bilder betont, wenn er Raffael etwa von einem »gewissen Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt« sprechen lässt.²⁸ Unter Berufung auf eine alte Handschrift von Blättern Bramantes ist davon die Rede, daß die »Erscheinung« eines Madonnenbildes »seinem Gemüt und seinen Sinnen auf ewig fest eingeprägt geblieben« sei, und nur mit göttlicher Hilfe habe ein »ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild« entstehen können.²⁹ Der Übergang von »unendlich mannigfaltigen Bildungen«, die den inneren Sinn eines Malers zum konkreten Bild bewegen, bleibt – wie in der gesamten Tradition des 18. Jahrhunderts – ein zentraler Punkt der Reflexionen Wackenroders. Dennoch überwiegt dessen Intention, dem »Geheimnis« auf die Spur zu kommen, ob und in welcher Weise »fruchtbare« künstlerische Vorstellungen, »reich an allerlei bedeutenden Bildern«³⁰ zugleich die Präsenz des Nichtmittelbaren evident machen können. Dies wird selbst Leonardo da Vinci attestiert, von dem es heißt, dass er das »Studium des Geheimnisses des Pinsels« mit der »fleißigste[n] Beobachtung« verband³¹ und damit Kunst und Wissenschaft auf kongeniale Weise zu verbinden vermochte.

Wie entscheidend Wackenroder auf die »inneren« Bilder (»Phantaseien«³²) setzt, wird im letzten Textstück der *Herzenseergießungen* noch einmal – und diesmal im Medium der Musik – zugespitzt. Musik lasse dem Tonkünstler Joseph Berglinger »mannigfache Bilder vor ihm aufsteigen« und er lebe »immer in schöner Einbildung und himmlischen Träumen«.³³ Auch die Musik, als Pendant und Äquivalent zur Malerei – Joseph Berglinger lässt sich unschwer als ein imaginäres Selbstporträt des Autors Wackenroder lesen – interpretiert das Medium als einen Ort bilderproduzierender Einbildung. Wackenroder führt allerdings den *Unterschied* zwischen Musik und Malerei im Blick auf die Produktivität der bildererzeugenden Einbildung nicht aus, vielmehr wird nun, vornehmlich im zweiten Teil der Textsammlung, die für Wackenroder wichtigste Frage nach der Differenz (und möglichen Einheit) von Kunst und Dichtung gestellt.

Dabei ist zunächst darauf hinzuweisen, dass die literarische Tradition von »Gemäldebeschreibungen« – wie oben bereits für die Frühromantik prinzipiell betont – gerade auch von Wackenroder bewusst verabschiedet wird. Da sich die Einbildung nur zu bald vom beschriebenen Bild verselbständige, hätten die alten Chronikenschreiber der Kunst sich »sehr weise« verhalten, »wenn sie ein Gemälde bloß: ein vortreffliches, ein unvergleichliches, ein über alles herrliches nennen; in dem es mir unmöglich scheint, *mehr* davon zu sagen.«³⁴ »Einbildung« übernimmt deshalb auch für Wackenroder eine alle Grenzen mögli-

Wilhelm Voßkamp

30

cher Beschreibungen überschreitende Funktion. Sie transzendiert so deskriptive Schreibweisen und erlaubt lediglich poetische, in diesem Fall lyrisch-dialogische Verfahren, jeweils exemplifiziert an Bildern von der »heiligen Jungfrau mit dem Christuskinde und dem kleinen Johannes« und dem von der »Anbetung der drei Weisen aus dem Morgenlande«. ³⁵ Nichtsdestotrotz wird an der medialen Differenz von Kunst und Dichtung festgehalten, und diese Unterscheidung macht die eigentliche Intention des Textes besonders anschaulich. Unter Berufung auf das berühmte Vorbild heißt es:

Leonardo wußte, daß der Kunstgeist eine Flamme von ganz anderer Natur ist als der Enthusiasmus der Dichter. Es ist nicht darauf angesehen, etwas ganz aus eigenem Sinne zu gebären; der Kunstsinn soll vielmehr emsig außer sich herumschweifen und sich um alle Gestalten der Schöpfung mit behender Geschicklichkeit herumlegen und die Formen und Abdrücke davon in einer Schatzkammer des Geistes aufbewahren; so daß der Künstler, wenn er die Hand zur Arbeit ansetzt, schon eine Welt von allen Dingen in sich finde. ³⁶

Allerdings habe Leonardo stets Schreibtafeln bei sich getragen und »sein begieriges Auge fand überall ein Opfer für seine Muse.« Wackenroder fügt dann noch hinzu, »daß man vom Kunstsinne ganz durchglüht und durchdrungen sei, wenn man so alles um sich her seiner Hauptneigung untertänig« mache. ³⁷ Dass sich das Sammeln von Eindrücken und die beobachtende Wahrnehmung in erster Linie auf Physiognomien von Menschen richtet, um die Porträtkunst zu vervollkommen, spielt auch bei Novalis eine zentrale Rolle.

Die Gegenüberstellung von Kunst und Dichtung bei Wackenroder ist insbesondere folgenreich durch die Annäherung und erhoffte Kongruenz der *Sprache der Natur* mit der *Sprache der Kunst* – im Unterschied zur »Sprache der Worte« der Dichter. Diese Annäherung von Natur und Kunst ist der eigentliche Zielpunkt der Argumentation im Blick auf die Vergegenwärtigung des »Unsichtbaren«, denn trotz allen Vermögens der Dichter – »*das Unsichtbare, das über uns schwebt*«, ziehen Worte nicht in unser Gemüt herab«. ³⁸

Nun sei zwar die Kunst »eine Sprache ganz anderer Art als die Natur; aber auch ihr ist durch ähnliche dunkle und geheime Wege, eine wunderbare Kraft auf das Herz des Menschen eigen. Sie redet durch Bilder der Menschen und bedient sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußern nach kennen und verstehen. Aber sie schmelzt das Geistige und Unsinnliche auf eine so rührende und bewundernswürdige Weise in die sichtbaren Gestal-

ten hinein, daß wiederum unser ganzes Wesen und alles was an uns ist, von Grund auf bewegt und erschüttert wird.³⁹

Am Beispiel eines Bildes vom heiligen Sebastian wird dieser Zusammenhang im einzelnen ausgeführt wobei auch hier der Blick auf das Innere des Menschen vorherrscht: Die Kunst – »einer Art von Schöpfung, wie sie sterblichen Wesen hervorzubringen vergönnt war [...] schließt uns die Schätze in der menschlichen Brust auf, richtet unsern Blick in unser Inneres und zeigt uns das Unsichtbare, alles, was edel, groß und göttlich ist, in menschlicher Gestalt –«.⁴⁰ Stellt man Beispiele der religiösen Kunst, wie das bei Wackenroder geschieht, in den Mittelpunkt, so zeige sich, dass sich Gott zur ganzen Natur und Welt »auf ähnliche Art [verhalte] wie wir ein Kunstwerk ansehen möge[n]«. Vor wilden »Phantastereien« schütze deshalb die Berufung auf »Natur«, die von Wackenroder in einer Korrespondenz mit dem Inneren des Menschen gesehen wird. Deshalb gleicht die Natur »abgebrochenen Orakelsprüchen aus dem Munde der Gottheit«.⁴¹

Geht man von dieser Korrespondenz von Innerem (als dem Ort der künstlerischen Produktion) und der universellen Natur im Sinne einer zu deutenden Zeichenwelt aus (»Hieroglyphenschrift«, »Orakelsprüche«), erfordert die Beschäftigung mit dem Kunstwerk jene produktive Einbildungskraft, die als ein »gleichsam [...] geistige[s] Amulette« bezeichnet wird.⁴² Die unendliche Annäherung an das Kunstwerk kann eine Wirkung der Katharsis ausüben, weil das Lernen der zugrunde liegenden »Kunstgrammatik«⁴³ eine lebenslange Beschäftigung mit dem Kunstwerk erfordert. Dennoch bleibt der »Kunstgeist [...] dem Menschen ein ewiges Geheimnis, wobei er schwindelt,⁴⁴ wenn er die Tiefen desselben ergründen will; [...]«.⁴⁵ An anderen Stellen des Textes wird zugleich von dem zunehmenden »Genuß« bei vortrefflichen Kunstwerken gesprochen, der sich »ohne auf[zuhören« fortsetze und »keine Grenze kenne«, »da unsre Seele sie erschöpft hätte [...]«.⁴⁶

Aufklärungskritische Argumente aufnehmend, betont Wackenroder, dass das Lesen von »Buchstaben« jeder lernen könne, was in Texten von Historikern und Wissenschaftlern evident sei.⁴⁷ Dem wird das »Geheimnis« der Kunst gegenübergestellt und dem »Kunstgeist« eine unendliche Herausforderung zugeschrieben, weil er sich aufs »Unsichtbare« richte, welches die nur schrittweise und annähernde Auslegung von entsprechenden »Orakelsprüchen« und einer universellen »Hieroglyphenschrift« erlaube.

Deutlich wird, dass Wackenroder auf eine Kunst zielt, die heilsgeschichtlichen Charakter hat. Sie appelliert an jenen »göttlichen Anteil am Menschen«, dem – im Zeichen neoplatonischer Emanationslehren – Ehrfurcht und Devoti-

Wilhelm Voßkamp

32

on abverlangt wird.⁴⁸ Das wird nicht nur im interpretierenden Lobpreis Raffaels erkennbar, sondern auch in der ehrenden Laudatio auf Albrecht Dürer.⁴⁹ Gerade hier wird der Gegensatz zu einer »leichtfertigen« und nicht am Maßstab der »Natur« orientierten Kunst hervorgehoben. So zielen auch alle Hinweise auf eine das Transzendente zu berücksichtigende »Lektüre« der Kunst schließlich auf die Frage der Kunstproduktion. Wenn die Kunst eine »Spur von dem himmlischen Funken« enthalten soll, so muss sie in menschlich »kleine Schöpfungen« übergehen; aber diese sollen zu jenem werden, das »dem großen Schöpfer wieder entgegenglimmt«.⁵⁰

In der Gegenüberstellung von Kunstwahrnehmung und deutender Reflexion einerseits und Kunstproduktion andererseits ist deshalb das Gesamtkonzept Wackenroders erkennbar. Es geht in der Spannung der »Worte der Sprache« mit den »Worten der Kunst« um den Versuch, im »Kunstgeist« die »Natur« im umfassenden, universellen Sinn zu finden: »Natur« deutet auf das Absolute. Bilder verheißen die Erfahrung des Unmittelbaren, wobei Wackenroder stets bewusst bleibt, dass die sprachliche Anstrengung ihrer Vergegenwärtigung die Differenz zwischen dem Sichtbaren und Sagbaren nicht aufhebt. Mehr noch: Bilder deuten durchgehend auf den Kontext der Schrift. »Das Unsagbare ist [dabei] Versprechen und Verweigerung zugleich; es realisiert sich nur im ständigen Verweisen; nur in der Auskunft über seine Defizienz ist es manifest.«⁵¹

3. LUDWIG TIECK:

FRANZ STERNWALDS WANDERUNGEN. EINE ALTDEUTSCHE GESCHICHTE (1798)

Mit Ludwig Tiecks *Franz Sternwalds Wanderungen*⁵² beginnt jene Tradition des »romantischen« Künstlerromans, die in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, Eduard Mörikes *Maler Nolten* und Gottfried Kellers *Grüne[m] Heinrich* ihre unterschiedlichen Ausprägungen und variantenreiche Fortführung findet.⁵³ In Tiecks Roman spielt nicht nur die Erzählung über Franz Sternwald als Maler, sondern auch die Vergegenwärtigung des Malerischen als Problem ihrer Verschriftlichung und selbstreflexiven Betrachtung die Hauptrolle. Die in Wackenroders *Herzensergießungen* thematisierte Dichotomie zwischen dem Sichtbaren und Sagbaren nimmt Tieck in einer differenten erzählerischen Form auf. Als Erzählmodell wählt er – in der Tradition von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre[n]* – die Form eines »Bildungsromans«, ohne sie allerdings in einer durch das prototypische Modell Goethes vorgegebenen Form des *teleologisch*

angelegten Lernprozesses des Protagonisten zu erfüllen. Im Unterschied zu Wackenroders *Herzensergießungen*, in denen die »Maske [eines] religiösen Geistlichen« genutzt wird, »um sein [des Autors] frommes Gemüt, seine andächtige Liebe zur Kunst freier ausdrücken zu können« – so Ludwig Tieck in einer »Nachschrift an den Leser«⁵⁴ – bleibt die Struktur von *Franz Sternwalds Wanderungen* – ähnlich wie im *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis – durch eine dialogisch verfasste, unabgeschlossene und fragmentarische Mehrstimmigkeit geprägt. Bezeichnenderweise ist der in Wackenroders *Herzensergießungen* von Ludwig Tieck verfasste »Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg«⁵⁵ zum Ausgangspunkt seines *Sternwald-Romans* geworden. In diesem »Brief« entwickelt der Briefschreiber seinem Adressaten und Freund Sebastian gegenüber die Spannung zwischen der malerischen Kunst Albrecht Dürers und der Welt der italienischen Renaissancekunst Raffaels. Im Zentrum steht die erzählte Konversion des Protagonisten zum katholischen Glauben im Angesicht einer inneren Erfahrung, die die Malerei nun im Zeichen des »Glaubens« betrachtet.⁵⁶

Die Grundstruktur eines individuellen Lernprozesses prägt – vergleichbar mit der Intention des in den *Herzensergießungen* eingeblendeten Briefes – auch *Franz Sternwalds Wanderungen*; allerdings deutet – wie es der Titel ankündigt – der Weg des Malers Sternwald eher auf »Wanderjahre« hin. Sternwald verlässt als Schüler und Geselle Albrecht Dürers jenes spätmittelalterliche Nürnberg, das im Fortgang des Romans mit der Künstlerwelt der italienischen Renaissance eine spannungsreiche Einheit bildet. Tiecks Protagonist begibt sich – ähnlich den Mittelpunktfiguren aller Bildungsromane – auf eine Bildungsreise, die in den Kontext der Kunstgeschichte zwischen dem »Norden« und dem »Süden« eingebettet ist. Das Vorbildmodell Albrecht Dürer findet – nach einer Zwischenstation bei dem holländischen Maler Lukas van Leyden (1491–1533) – sein Pendant in der italienischen Malerei. Bezeichnend genug wird das Historische des Romans durch die genaue Angabe des Todes von Raffael (1520) unterstrichen. In der Komplementarität von »deutscher« und »italienischer« Malerei besteht aus der Perspektive einer frühromantischen Kunstreflexion die Abgrenzung von Postulaten klassischer Kunstvorstellungen.

Für Franz Sternwald ist die Reise in die italienische Renaissance eine »Reise in die Zukunft der Kunst, die Probe aufs Exempel ihrer Zukunftsfähigkeit«.⁵⁷ Um diese Zukunftsreise der (malerischen) Kunst geht es im Verlauf des Romans, der eine Vielzahl von Bildprojektionen skriptoral »lesbar« macht, sowohl in den Gesprächen der Maler als auch in den Briefen, die Franz Sternwald an seinen Freund Sebastian in Deutschland richtet. Die Bilderwelt Sternwalds –

und hier zeigt sich das Verhältnis von im Text ›Sagbaren‹ und im Bild ›Sichtbaren‹ in spezifischer Weise – wird durch eine kontinuierliche Unterbrechung von lyrischen Einlagen begleitet, so dass zu Recht nicht nur von den erzählten Bildern, sondern auch von den »erzählten Liedern« die Rede sein kann.⁵⁸

An Ludwig Tiecks *Franz Sternwalds Wanderungen* lässt sich auf besonders anschauliche Weise die Freisetzung und textuelle ›Verselbständigung‹ der poetischen Einbildungskraft als einem spezifischen Kennzeichen der frühromantischen Literatur ablesen. So kann man von einem Roman der ›Einbildungen‹ und einem poetologischen Text *über* Einbildung sprechen, eher noch als von einem Malerroman, obwohl die einzelnen Stationen des Gesellen Franz Sternwald auf seiner Bildungsreise von Nürnberg nach Florenz geschildert werden. Schon zu Beginn des Romans ist von den »inwändige[n] Bildern«⁵⁹ und jener lebhaften Imagination die Rede, durch die die Person Sternwald charakterisiert sei und welche die eigentliche Antriebskraft für seinen Wunsch, sich vom Gesellen zum Meister der Malkunst zu entwickeln, darstelle. Dorothea Schlegel schreibt zurecht an ihren Sohn Johannes Veit, dass »Sternwald immer mehr mit innerlichen Gemälden [beschäftigt sei], als dass er sie frisch auch wirklich zustande bringt.«⁶⁰ Diese Dichotomie wird im Roman selbst formuliert wenn Sternwald im Gespräch mit Lukas van Leyden von seinen »innerlichen Bildern [spricht, die sich] bei jedem Schritte vermehrten. Dadurch aber sei sein »Gemüt [...] nunmehr so verwirrt«, dass er sich »durchaus nicht unterstehen« [dürfe], »selber an die Arbeit zu gehen.«⁶¹ Produktive Wechselbeziehungen zwischen innerem und gemaltem Bild sind deshalb die Ausnahme. Traditionale Formen von Ekphrasis spielen demgegenüber eine wichtigere Rolle (etwa in der Beschreibung von Dürers Apostelbildern zu Anfang des Romans oder in der Diskussion über Michelangelos Bilder in der Sixtinischen Kapelle im zweiten Teil).

Konstitutiv für den Roman ist indes die Pygmalion-Tradition,⁶² die (am Beispiel des italienischen Freundes Rudolf Florestan) von der skriptoralen Vergegenwärtigung des Bildes ausgeht, um sich dann im Modus eines textuellen Suchprozesses auf das ›Original‹ zu richten. Diese (in der Tradition abendländischer Pygmalion-Erzählungen stehende) Suchbewegung führt im Verlauf des Romans zu einer schrittweisen Vergegenwärtigung des Bildes der Geliebten. Einer Ikone vergleichbar bleibt das Bild damit bis zum (vorläufigen) Abschluss der Bildungsreise präsent. Die ›Verschiebung‹ der Vereinigung ist mitbedingt durch die Sehnsucht nach dem »Gemälde« der Geliebten. Wenn die konkrete Vereinigung Franz Sternwalds mit der geliebten Frau Marie – erzählerisch kaum vorbereitet – für den Leser überraschend wirkt, hat dies seinen Grund darin,

dass die Spannung zwischen den »innerlichen« Bildern und der historisch-objektiven Welt des Künstlertums nicht aufgehoben wird.

Dennoch bildet die Suche nach dem »Bild der Geliebten«⁶³ das Strukturmodell für Franz Sternwalds Wanderjahre als Lebens- und Lernprozess, und insofern spielt Tieck auf Goethes »Lehrjahre« ebenso an wie auf dessen »Wanderjahre«. Sternwalds Zögern vor Veränderung, trotz notwendiger Selbstsuche,⁶⁴ wird in den Zusammenhang des durch den Sehsinn dominierten Berufs des Malers und dessen Aufmerksamkeit für die sinnliche Welt gestellt. Der vom Erzähler betonte Widerspruch besteht darin, dass Sternwalds notwendige visuelle Aufmerksamkeit für die Wirklichkeit in der Spannung zu seiner Intention, »nur noch in sich selbst« zu leben, besteht.⁶⁵ Diese Paradoxie verweist allerdings zugleich auf jene notwendige subjektive Kohärenzbildung, die die Voraussetzung für den individuellen Lern- und Bildungsprozess darstellt.

Die Spannung zwischen dem »In sich selbst«-Leben einerseits und der mit dem Malerberuf konstitutiv verbundenen Notwendigkeit der visuellen Wahrnehmung korrespondiert mit der vom Erzähler ins Allgemeine gewendeten Problematik der (erwünschten) Ruhe und jener unsteten Bewegung, in der sich das Subjekt befindet. In einem Brief aus Florenz an den Freund Sebastian charakterisiert Sternwald »die Welt und die Kunst [als] viel reicher, als ich vorher glauben konnte. [...] Mein Geist ist zu unstet, zu wankelmütig, zu schnell von jeder Neuheit ergriffen; [...]«.⁶⁶ Moderne Beschleunigungserfahrung wird bei Tieck im Medium des Malerberufs reflektiert. Lediglich die Betrachtung einzelner Meisterbilder lässt den Prozess der sich überbietenden Bewegung momentan anhalten und still stellen. Im Gegensatz dazu wird die malerische Produktion des Künstlers durch die sich übersteigernde Beschleunigung gehemmt oder gar verhindert. Sternwald erfährt und erleidet im Verlauf seines Lernprozesses unauflösbare Aporien der Moderne.

In welchem Verhältnis befinden sich das Sagbare und Sichtbare zueinander angesichts solcher, den Roman durchgehend bestimmenden Paradoxien? Ohne Zweifel entspricht Tiecks Text eher einer »symbolischen Construction« als einem teleologisch entworfenen Lebens- und Bildungsgang in der Romantradition *Wilhelm Meisters*. Analog zur Konzeption des Novalis »enthält [der Roman] kein bestimmtes Resultat – er ist nicht Bild und Faktum eines Satzes. Er ist anschauliche Ausführung – Realisierung einer Idee. Aber eine Idee lässt sich nicht, in einen Satz fassen. Eine Idee ist eine *unendliche Reihe* von Sätzen – eine *irrationaler Größe* – *unsetzbar* (musik[alisch]) – incommensurabel [...]«.⁶⁷ Jenseits zielgerichteter Linearität besteht das »Gesetz [seiner] Fortschreitung« in der Freiheit einer dialogisch-dialektischen Gesprächsstruktur, die in der da-

Wilhelm Voßkamp

36

mit verbürgten Mehrstimmigkeit eine erzählerische Ansicht kunstgeschichtlicher Konstellationen des Humanismus und der Renaissance vermittelt. Von einer »Idee« lässt sich insofern sprechen, als die Kunst – ähnlich wie in Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* – »größte Seeligkeit« bedeutet und als »höchste menschliche Vollendung« gilt.⁶⁸ Die im Dialog zwischen Sternwald und dem (weisen) alten Maler formulierte Maxime »Alle Kunst ist allegorisch [...]«, und der Hinweis, dass man dem einzelnen einen allgemeinen Sinn zuschreiben könne, ist deshalb plausibel.⁶⁹

Im Wettstreit des Dichters – abstrakt formuliert: dem »Sagbaren« – mit der Malerei – dem »Sichtbaren« – wird die Malerei auf den Zusammenhang des Ganzen verpflichtet, wie die »Verkettung« im »menschlichen Leben« selbst.⁷⁰ Diese Überhöhung der Funktion, die der Malerei zugeschrieben wird, führt gerade gegen Ende des Romans zu verstärkten Reflexionen über Leben und Tätigkeit als Künstler. In diesem Zusammenhang steht auch die endgültige Vereinigung mit der Geliebten Marie, die als »Bild« stets anwesend geblieben war. Korrespondierend damit ist auch Sternwalds Bild für Marie präsent geblieben: »»Oh, daß ich Euch wiedersehe!« sagte sie stammelnd; »allenthalben ist mir Euer Bild gefolgt.« Nicht ohne Ironie fügt der Erzähler allerdings hinzu, dass »Franz [...] immer noch nicht [wusste] ob er träume, ob alles nicht Einbildung sei.«⁷¹ Damit steht selbst noch im fragmentarischen Schluss des Romans »Einbildung« im Zentrum: Die »progressive Enträtselung« der im Roman vermittelten Bilder bleibt unter dem Vorbehalt »innerer Bilder« als Einbildung bestehen.

Der Paragone zwischen Schrift und Bild bedarf auch in *Franz Sternwalds Wanderungen* der skriptoralen Vermittlung der erzählten Bilder, und nicht ohne Grund wird wiederholt im Roman von Sternwalds »Schreibtafel« gesprochen, die der Maler mit sich trage, um entsprechende Eintragungen zu machen, ähnlich wie dies bereits für Leonardo in den *Herzensergießungen* hervorgehoben wurde. »Schreibtafel« und die Vergegenwärtigung der besprochenen Bilder sind der Kontext, in dem Sternwalds »Einbildungen« ihren skriptoralen und selbst-reflexiven Ort haben. Die wechselseitige Überbietung von Text und Bild/Bild und Text gehört zu den Möglichkeiten einer Steigerung ästhetischer Komplexität. Im Unterschied zu Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* geht es im Roman *Franz Sternwalds Wanderungen* nicht um eine heilsgeschichtliche Deutung von Bildern und um den Versuch, das »Unsichtbare« im Sichtbaren zu entziffern, vielmehr steht jene Spannung von Bildern und Einbildung im Zentrum, die im individuellen Lebens- und Lernprozess ihren »Text« findet.

4. NOVALIS: HEINRICH VON OFTERDINGEN (1800/1802)

Im fragmentarischen Roman *Heinrich von Ofterdingen* sucht Novalis, sein von ihm ebenso bewundertes wie kritisiertes Vorbild, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, zu »übertreffen«. ⁷² Dies sowohl im besonderen Betonen der Poesie als auch in einer heilsgeschichtlichen Orientierung des typologischen Schemas von »Erwartung« und »Erfüllung«. ⁷³ Gegenüber Goethes im 18. Jahrhundert spielenden Roman und im Unterschied zur Künstlerwelt der Renaissance bei Wackenroder und Tieck wird die Geschichte des Dichters Heinrich von Ofterdingen in einer mittelalterlichen Welt erzählt. Bei der geschilderten Bildungsreise Heinrichs von Eisenach nach Augsburg handelt es sich um Stationen einer inneren Reise mit wiederholten Spiegelungen und einer zyklischen Gesamtstruktur; Heinrich kehrt nach vielen Wanderungen in seine Heimat Thüringen zurück: »Wo gehn wir denn hin?« »Immer nach Hause.« ⁷⁴ In der Tradition neoplatonischer Vorstellungen geht es deshalb nicht um eine teleologisch ausgerichtete Lebens- und Bildungsreise, sondern um die Thematisierung der inneren Welt, um den Weg Heinrichs zum Dichtertum als »Apotheose der Poesie«: Im ersten Teil wird Heinrich auf das Dichtertum vorbereitet, im zweiten erfolgt seine »Verklärung«. ⁷⁵ Strukturell befinden sich beide Teile in einem Kommentarverhältnis zueinander.

Am Romananfang steht eine das poetische Leitmotiv des Romans vorwegnehmende Traumsequenz von der »blauen Blume«, die als »Bild« auf der gesamten Reise, die Heinrich in Begleitung seiner Mutter und Kaufleuten seiner Heimatstadt antritt, präsent bleibt. Eingblendete Erzählungen von der Macht der Poesie (vgl. die Arion-Sage und das Atlantis-Märchen) sind hierbei ebenso wichtig wie Begegnungen mit dem Orient (in der Gestalt Zulimas), dem Einsiedler und dem dichterischen Lehrmeister Klingsohr und dessen Tochter Mathilde. In der Vereinigung mit Mathilde deutet sich (allegorisch) der Weg der »Erlösung« und die Verwirklichung eines künftigen Goldenen Zeitalters an. In dichterischer Annäherung sucht Novalis das (noch) Verborgene, das Unsichtbare, die innere Welt im Prozess des Erzählens sichtbar zu machen.

Gemälde sind deshalb für Novalis zwar »eine Vorrathskammer indirecter Reitze aller Art für den Dichter«, ⁷⁶ deutlich ist aber, dass bildende Kunst »[...] durch »Poesie« vermittelt werden« muss. ⁷⁷ Poetische »Vermittlung« bedeutet im Zeichen einer platonischen Differenz von innerem und äußerem »Bild« eine im Roman durchgehend beobachtbare Technik des »doppelten Sehens«.

Wenn die Jungfrau Maria als »das Urbild zartgesinnter Frauen« charakterisiert ist, wird damit ein unmittelbarer Hinweis auf platonische Vorstellungen

Wilhelm Voßkamp

38

gegeben; dies auch im Verweis auf und in der Korrespondenz mit Mathilde. Heinrich, heißt es im Roman, durchdringe in der »Gestalt« Mathildes ein »wunderbares Bild«: »Deine irdische Gestalt ist nur ein Schatten dieses Bildes. [...] das Bild ist ein ewiges Urbild, ein Teil der unbekannten heiligen Welt.«⁷⁸ Im Bild Mathildes erblickt der Erzähler ein ideales Bildzeichen des Verweises auf eine »heilige Welt«. Im Vergegenwärtigen des »lichthimmelblauen Grunde[s]« der Augen Mathildes⁷⁹ wird der Zusammenhang zwischen dem Traumtableau von der blauen Blume am Romananfang mit dem Abschluss des Romans hergestellt. Nach dem geschilderten Fest in Augsburg fragt sich Heinrich, warum ihm »wie in jenem Traume, beim Anblick der blauen Blume zumute sei. Welcher sonderbare Zusammenhang ist zwischen Mathilden und dieser Blume?«⁸⁰

Das Prinzip des »doppelten Sehens« bei Novalis lässt sich insbesondere in der Tradition von Lavaters Physiognomik beobachten, worauf Ulrich Stadler überzeugend aufmerksam gemacht hat.⁸¹ Das »gewöhnliche Sehen« bezieht sich auf die äußere, bloß »irdische« Gestalt (die vergänglich ist und altert), während die »höhere Physiognomik« auf das unvergängliche Urbild verweist, das schon im Diesseits erfahrbar ist.

Die andere Gestalt ist unvergänglich; sie durchdringt als »ewiges Urbild« die erste [irdische Gestalt] und leuchtet, ist also gleichfalls sichtbar, ja ihre Sichtbarkeit ist so beschaffen, daß die erste vergängliche Gestalt nur noch als bloßer »Schatten« erscheint. Sie ist ein »Theil der unbekannten heiligen Welt«, und dennoch schon im Diesseits erfahrbar, also auch irdisch: »Schon hier leben wir in ihr (d.h. in jener heiligen Welt), und wir erblicken sie auf das Innigste mit der irdischen Natur verwebt.«⁸²

Für Novalis ist der Künstler zugleich Beobachter: »Er ahndet das Bedeutende und weiß aus dem seltsamen, vorüberstreichenden Gemisch von Erscheinungen die wichtigsten herauszufühlen.«⁸³ Selektive Beobachtung und höheres Sehen gehören zusammen; erst im Durch-Blick ist das Unsichtbare skriptoral sichtbar zu machen. Die »sonderbare Verwandlung« der blauen Blume in ein »zartes Gesicht« (dasjenige Mathildes) ist Kennzeichen des transkribierenden Verfahrens des Novalis.⁸⁴ Heilsgeschichtlich gewendet: »Religiositaet der Physiognomik. Heilige, unerschöpfliche Hieroglyphe jeder Menschengestalt [...] Öftere Beobachtung der Minen. *Einzelne Offenbarungsmomente* dieser Hieroglyphe.«⁸⁵

Dass die heilsgeschichtliche und neoplatonisch fundierte Gegenüberstellung von »innerer« und »äußerer« Welt auch in ein Zeitkontinuum gestellt wird, lässt sich an einer Triasfigur bei Novalis ablesen, bei der die »romantische Zeit«

in einem »Zwischenreich [...] zwischen den rohen Zeiten der Barbarei und dem kunstreichen, vielwissenden und begüterten Weltalter« der modernen, gegenwärtigen Zeit angesiedelt wird. Das »romantische« »Zwischenreich« ist durch »eine geschickte Verteilung von Licht, Farbe und Schatten« charakterisiert, das »die verborgene Herrlichkeit der sichtbaren Welt offenbart [...]«. Hier scheint sich »ein neues höheres Auge aufzutun [...]«. Schließlich ist von »Übergängen« die Rede, in denen [...] eine höhere, geistliche Macht durchbrechen zu wollen« scheine.⁸⁶ In solchen Formulierungen wird das Bemühen erkennbar, im quasi historischen Medium der mittelalterlichen Welt das Unsichtbare, »Absolute« in einem transkribierenden Verfahren sichtbar zu machen. Das Andere jenseits der Erscheinungen sehen zu wollen, ist dabei der Impetus literarischen Transkribierens und damit Transzendierens.

Unter Gesichtspunkten der Lern- und Bildungsgeschichte Heinrich von Ofterdingens ist die Entdeckung eines bebilderten Buchs in der Bibliothek des Einsiedlers von besonderer Bedeutung. Der Protagonist entdeckt – neben anderen Abbildungen (seiner Eltern und Bekannten) – »seine eigene Gestalt«: »Er sah sein Ebenbild in verschiedenen Lagen. Gegen das Ende kam er sich größer und edler vor. [...] Die letzten Bilder waren dunkel und unverständlich; [...] der Schluß des Buches schien zu fehlen. Heinrich war sehr bekümmert, und wünschte nichts sehnlicher, als das Buch lesen zu können, und vollständig zu besitzen.«⁸⁷ Auch das wiederholte Betrachten der Bilder löst das Rätsel dieses gedruckten Spiegelbildes Heinrich von Ofterdingens im Buch nicht. Erst die Auskunft des Einsiedlers, dass es sich bei dem in »provenzalischer Sprache« verfassten Buch um einen »Roman von den wunderbaren Schicksalen eines Dichters [handle], worin die Dichtkunst in ihren mannigfachen Verhältnissen dargestellt und gepriesen« werde, und der Hinweis, dass der Schluss der aus Jerusalem stammenden Handschrift fehle, offenbart das Geheimnis insofern, als Ofterdingen hier seinen eigenen Bildungsgang vorweggenommen sieht. Dabei ist die mediale Konkurrenz zwischen (Selbst-)»Bild« und »Roman« ebenso charakteristisch wie die selbstreflexive Antizipation des gespiegelten »Ebenbilds« Heinrich von Ofterdingens. Das Fragmentarische des gefundenen Buchs verweist schließlich auf das nicht abgeschlossene Leben des Protagonisten und auf das Fragmentarische des Buchmediums *Heinrich von Ofterdingen* selbst.

Dass es zur Entschlüsselung und Entzifferung des Verborgenen und geheimer Zusammenhänge eines Vermögens bedarf, das sich nicht nur auf rezeptive oder produktive *künstlerische* Fähigkeiten einschränken lässt, liegt auf der Hand. Dieses Vermögen erblickt Novalis in der besonders hervorgehobenen Einbildungskraft. »Wenn die äußeren Sinne ganz unter mechanischen Gesetzen

Wilhelm Voßkamp

40

zu stehn scheinen – so ist die Einbildungskraft offenbar nicht an die Gegenwart und Berührung äußerer Reitze gebunden.«⁸⁸ Ihre spezifische Leistung bestehe in einer einheitsstiftenden, synthetisierenden Fähigkeit, weshalb sie »alle Sinne ersetzen kann«.⁸⁹ Sie ist für Novalis das einzige Vermögen, das »[...] im Einzelnen nicht nur das Einzelne, sondern alles erahnbar macht. Sie löst es auf und macht es dadurch durchscheinend für das Göttliche.«⁹⁰ Dem utopischen Charakter der Einbildungskraft wird deshalb in transzendentalpoetischer Perspektive die Funktion des Sichtbarmachens des Unsichtbaren zugeschrieben.

Wenn Einbildungskraft eine nicht nur die Kunst betreffende einheitsstiftende Potenz darstellt – so Novalis –, ist *Poesie* ihr Medium. »Im Unterschied zu Tieck und Wackenroder erscheint [...] nicht die Musik, sondern die Poesie (Sprachkunst) als »Mittelkunst zwischen den bildenden und tönenden Künsten« und *deshalb* als höchste (!) Kunst.«⁹¹

Novalis geht davon aus, dass es der Dichter »blos mit Begriffen zu thun [hat]. Schilderungen etc. borgt er nur als BegriffsZeichen.«⁹² Alle Figuren sollen »Wort oder Sprachfiguren werden – so wie die Figurenworte – die innren Bilder etc. die IdealWorte der übrigen Gedanken oder Worte sind – in dem sie alle innre Bilder werden sollen.« Diesen Zusammenhang umschreibt Novalis mit dem traditionsreichen Begriff der »Hieroglyphistik«, die die »erste Kunst« sei.⁹³ Hieroglyphen bilden Möglichkeiten »Kunst sehen zu lassen – Kunst zu schreiben«.⁹⁴ »Hieroglyphistik« ermöglicht »Übergänge« und das »Experimentiren mit Bildern und Begriffen im Vorstell[ungs]V[ermögen] ganz auf eine dem phys[ikalischen] Experim[entiren] analoge Weise. Zus[ammen] Setzen. Entstehn lassen – etc.«⁹⁵

Damit ist die Novalissche Schreibtechnik der prozessierenden Annäherung im Versuch, das Unsichtbare sichtbar zu machen, umschrieben: »Das wird die goldne Zeit seyn, wenn alle Worte – *Figurenworte* – Mythen – und alle Figuren – Sprachfiguren – Hieroglyphen seyn werden – wenn man Figuren sprechen und schreiben – und Worte vollllkommen plastisiren, und Musiciren lernt.«⁹⁶ Novalis fügt noch hinzu, dass beide Künste, Plastik und Musik, zusammen gehörten und – »unzertrennlich verbunden [– ...] zugleich vollendet« würden.⁹⁷ Die Verwandlung von Sprachfiguren in Hieroglyphen als Signum der Goldenen Zeit richtet sich auf eine dem Künstler (und Leser/Betrachter) unabschließbare Aufgabe der Entzifferung der »ganzen Natur«.

Im zweiten Teil des Romans ist von der Lesbarkeit der Natur die Rede: »Ewig wird er [der Dichter Heinrich von Ofterdingen] lesen und sich nicht satt lesen und täglich neue Bedeutungen, neue entzückendere Offenbarungen der liebenden Natur gewahr werden.«⁹⁸ Dem künstlerischen Produktionsprozess

entspricht deshalb eine enträtselnde Lektüre und Betrachtung der Natur. Da alles »Sichtbare [...] am Unsichtbaren« haftet,⁹⁹ ist das sprachliche Verfahren des Sichtbarmachens die einzige Möglichkeit, sich dem Unsichtbaren anzunähern. Die »unmittelbare Signifikation«¹⁰⁰ des Kosmos lässt sich nur in einer Hieroglyphenschrift erreichen. Sie bietet Novalis die Gewähr dafür, dass »Gegenwärtigkeit und Präsenz [...] nicht durch etwas Anderes verstellt« werden.¹⁰¹ Die Differenz zwischen Sagbarem und Sichtbarem ist bei Novalis nicht mittels »Übersetzung« oder stetem Kommentieren (wie bei Wackenroder und Tieck) produktiv auflösbar, sondern allein in der hieroglyphischen Verheißung von Evidenz.¹⁰²

- 1 Friedrich von Hardenberg (Novalis): [Studien zur bildenden Kunst], in: ders.: Schriften, Bd. II: Das philosophische Werk I, hg. v. Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl u. Gerhard Schulz, Darmstadt 1965, S. 650. Die Notiz bei Novalis lautet vollständig: »Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren – Das Hörbare am Unhörbaren – Das Fühlbare am Unfühlbaren. Vielleicht das Denkbare am Undenkbaren –.«
- 2 Gilles Deleuze: Das Sichtbare und das Sagbare (Wissen) [1986], in: ders.: Deleuze: Foucault, übers. v. Hermann Kocyba, Frankfurt/M. 1987, S. 69–98, hier: S. 87.
- 3 Vgl. Jacques LeRider: Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein, Weimar 2000, S. 49 (frz. Originalausgabe: »Les couleurs et les mots«, Paris 1997).
- 4 Corinna Caduff: Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800, München 2003, S. 33. Vgl. zur Text-Bild-Thematik in der Romantik insgesamt Gerhard Neumann/Günter Oesterle (Hg.): Bild und Schrift in der Romantik. Würzburg 1999; Monika Schmitz-Emans: Literarische Transzendierungen des Sichtbaren: Topoi frühromantischer Ästhetik bei Wackenroder und Tieck, in: dies.: Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis 20. Jahrhundert, Würzburg 1999, S. 131–160.
- 5 Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders [1797], hg. v. Martin Bollacher, Stuttgart 2005; Ludwig Tieck: Franz Sternwalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte, hg. v. Ludwig Tieck, Erster Theil [1798]. Studienausgabe, hg. v. Alfred Anger, Stuttgart 1966; Friedrich von Hardenberg (Novalis): Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman (entstanden 1799/1800; veröffentlicht 1802), in: Novalis: Schriften, Bd. I: Das dichterische Werk, hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel unter Mitarbeit v. Heinz Ritter u. Gerhard Schulz, Darmstadt 1960, S. 183–334; Paralipomena zum »Heinrich von Ofterdingen«, S. 335–355.
- 6 Vgl. Bettine Menke: Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka, München 2000, S. 581.
- 7 Vgl. Caduff: Literarisierung (Anm. 4), S. 72.
- 8 So LeRider in seiner Überschrift zum Kapitel »Auf der Suche nach einer Synthese von Malerei und Literatur (Farben und Wörter (Anm. 3), S. 45).
- 9 Vgl. Novalis: Studien zur bildenden Kunst, in: Schriften, Bd. II (Anm. 1), S. 650.
- 10 Vgl. Winfried Eckel: Bildersturm und Bilderflut in der Literatur der Romantik. Beobachtungen zu Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, in: Helmut J. Schneider/Ralf Simon/Thomas Wirtz (Hg.): Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne, Bielefeld 2001, S. 211–228, hier: S. 217.
- 11 Wackenroder/Tieck: Herzensergießungen (Anm. 5), S. 39.
- 12 Aleida Assmann: Alte und neue Voraussetzungen der Hieroglyphen-Faszination, in: Aleida u. Jan Assmann (Hg.): Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie. Archäologie der literarischen Kommunikation VIII, München 2003, S. 261–280, hier: S. 279. Vgl. außerdem: Aleida Assmann: Die Ent-Ikonisierung und Re-Ikonisierung der Schrift, in: Kunstforum, Bd. 127

Wilhelm Voßkamp

42

- (1994) [Konstruktionen des Erinnerns 1], S. 135–139; Mladen Gladić: Vom Schematismus der Massenkultur (Filmdiskurs und Hieroglyphe 1915/1942), in diesem Band. Zur Geschichte der Hieroglyphik insgesamt: Lieselotte Dieckmann: Hieroglyphics. The History of a Literary Symbol, St. Louis 1970.
- 13 A. Assmann: Alte und neue Voraussetzungen der Hieroglyphen-Faszination (Anm. 12), S. 268.
 - 14 Aleida und Jan Assmann: Hieroglyphen: Altägyptische Ursprünge abendländischer Grammatologie, in: dies. (Hg.): Hieroglyphen (Anm. 12), S. 9–26, hier: S. 15.
 - 15 Vgl. ebd.
 - 16 Friedrich Schlegel: Kritische Schriften, hg. v. Wolfdietrich Rasch, München 21964, S. 513.
 - 17 Friedrich Schlegel: Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden (dritter Nachtrag alter Gemälde), in: Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. IV: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, hg. und eingeleitet von Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1959, S. 151.
 - 18 Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie, in: Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. II: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801), hg. u. eingeleitet v. Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1967, S. 324; Friedrich Schlegel: Zur Philosophie nro. III. Paris 1804. Januar, in: Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe Bd. XIX, 2. Abtlg.: Philosophische Lehrjahre 1796–1806 nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796–1828, II. Teil. Mit Einleitung und Kommentar, hg. v. Ernst Behler, München/Paderborn/Wien 1971, S. 25 [227].
 - 19 Vgl. Claudia Albes: Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800. Einleitung, in: dies./Christiane Frey (Hg.): Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800, Würzburg 2003, S. 9–28, hier: S. 9–17.
 - 20 Zur Literatur über diesen Roman vgl. das Nachwort zur hier zitierten Ausgabe (Anm. 5, S. 179–204) und die Literaturhinweise (S. 169–178). Vgl. auch: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns, Bd. 1: Werke, hg. v. Silvio Vietta, Heidelberg 1991, S. 51–145, und den Kommentar (S. 282–367). Literatur zur Kunst- und Bildthematik: Heinz Lippuner: Wackenroder/Tieck und die bildende Kunst. Grundlegung der romantischen Ästhetik, Zürich 1965; Martin Bollacher: Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik, Darmstadt 1983; Dirk Kemper: Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung, Stuttgart/Weimar 1993 (zum Begriff der »Herzensergießungen«: S. 150–156; zur Hieroglyphik: S. 187–190); Schmitz-Emans: Literarische Transzendierungen (Anm. 4), S. 131–160.
 - 21 Friedrich Schlegel in den Athenäums-Fragmenten, in: ders.: Kritische Schriften (Anm. 16), S. 38.
 - 22 Vgl. dazu insgesamt Wilhelm Voßkamp: »Ein anderes Selbst«. Bild und Bildung im deutschen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts, Göttingen 2004.
 - 23 Wackenroder/Tieck: Herzensergießungen (Anm. 5), S. 7.
 - 24 Ebd., S. 8.
 - 25 Vgl. die prototypische Rolle Dürers in Ludwig Tiecks Franz Sternwalds Wanderungen (s.u.). Wackenroder fügt das »Ehrendächtnis« über Albrecht Dürer in der Mitte des Textes ein – »umklammert von den zwei grundlegenden Theoriekapiteln über die Toleranz und die beiden wunderbaren Sprachen der Natur und der Kunst« (Quellen für den Dürer-Hymnus und Joachim von Sandrart, vgl. in der zitierten Ausgabe (Anm. 5) die Hinweise von Martin Bollacher, S. 137 f.).
 - 26 Vgl. Barbara Hunfeld: Zur »Hieroglyphe« der Kunst um 1800. Überlegungen zu einer Metapher bei Diderot, Goethe, Schubart und Schlegel, in: A. u. Jan Assmann (Hg.): Hieroglyphen (Anm. 12), S. 282. Dass es damit in erster Linie um sprachliche Probleme geht, hat M. Schmitz-Emans zu Recht betont. »Die Welt der Kunst wird von Wackenroder und Tieck mit Texten verschiedener Art umstellt [...]« (Schmitz-Emans: Literarische Transzendierungen [Anm. 4], S. 149). Die Herzensergießungen seien »lesbar wie ein Katalog der Möglichkeiten, Texte über Bilder zu schreiben und letztere dabei im Geschriebenen aufzuheben« (ebd., S. 148). Zu den »Evokationen des Unsichtbaren« und den rhetorischen Schreibstrategien der »Grenzüberschreitung« vgl. ebd., S. 152 ff.
 - 27 Vgl. dazu vor allem Jochen Schulte-Sasse: Einbildungskraft/Imagination, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch, Bd. 2, Stuttgart 2001, S. 88; außerdem Voßkamp: »Ein anderes Selbst« (Anm. 22), S. 27 ff.
 - 28 Wackenroder/Tieck: Herzensergießungen (Anm. 5), S. 11.
 - 29 Ebd., S. 10 f.
 - 30 Ebd., S. 30.
 - 31 Ebd., S. 32.
 - 32 Ebd., S. 98.

- 33 Ebd., S. 98 ff.
 34 Ebd., S. 39.
 35 Ebd., S. 39–43.
 36 Ebd., S. 31 f.
 37 Ebd., S. 32.
 38 Ebd., S. 57.
 39 Ebd., S. 59; Vgl. dazu Eckel: Bildersturm und Bilderflut (Anm. 10), S. 217; Kemper: Sprache der Dichtung (Anm. 20), S. 187–190.
 40 Wackenroder/Tieck: Herzensergießungen (Anm. 5), S. 60.
 41 Ebd.
 42 Ebd., S. 70.
 43 Ebd., S. 109.
 44 Im Sinne von: dem Menschen schwindlig wird.
 45 Wackenroder/Tieck: Herzensergießungen (Anm. 5), S. 116. Diese selbstinterpretierende Bemerkung steht bezeichnenderweise im Zusammenhang mit der Berglinger-Biographie.
 46 Ebd., S. 69.
 47 Vgl. Dirk Kemper: Poeta Philologus. Philosophie und Dichtung bei Wackenroder, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68 (1994), S. 99–133.
 48 Vgl. Michael Gamper: Der Weg durchs Bild hindurch. Wackenroder und die Gemäldebeschreibung des 18. Jahrhunderts. In: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 55 (1995), S. 43–66, hier: S. 59 u. S. 61. Kemper hat darauf hingewiesen, dass die »Aufwertung der Kunst zur Quelle der Offenbarung« mit einer »außerordentliche[n] Einschränkung« einher gehe, insofern Kunst in den Herzensergießungen auf die »Heiligenmalerei der Renaissance« reduziert sei und damit auf einen außerordentlich kleinen Ausschnitt aus der Kunstgeschichte (Kemper: Sprache der Dichtung [Anm. 20], S. 188).
 49 Wackenroder/Tieck: Herzensergießungen (Anm. 5), S. 48–56.
 50 Ebd., S. 44.
 51 Helmut Pfotenhauer: Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert. Würzburg 2000, S. 12.
 52 Ludwig Tieck: Franz Sternwalds Wanderungen. Studienausgabe, hg. v. Alfred Anger, Stuttgart 1966; diese Ausgabe enthält auch ein Variantenverzeichnis (S. 405–484) auf der Grundlage der Ausgabe von Ludwig Tiecks Schriften (Bd. 16), Berlin 1843. Zu Tiecks Roman vgl. das Nachwort zu dieser Ausgabe von Alfred Anger (S. 545–583); Konrad Feilchenfeldt: Franz Sternwalds Wanderungen als Roman der Jahrhundertwende 1800, in: Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin unter Mitarbeit von Heidrun Markert (Hg.): »lasst uns, da es uns vergönnt ist, vernünftig seyn! –« Ludwig Tieck (1773–1853), Bern/Berlin u.a. 2004, S. 163–177; außerdem: Hans Geulen: Zeit und Allegorie im Erzählvorgang von Ludwig Tiecks Roman Franz Sternwalds Wanderungen, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 48 (1968), S. 281–298; Christoph Brecht: Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks, Tübingen 1993.
 53 Vgl. Voßkamp: »Ein anderes Selbst« (Anm. 22), S. 55 ff. (auch zum Folgenden).
 54 Wilhelm Heinrich Wackenroder: Werke und Briefe, Heidelberg 1967, S. 614.
 55 Wackenroder/Tieck: Herzensergießungen (Anm. 5), S. 76–81.
 56 »Kannst Du ein hohes Bild recht verstehen und mit heiliger Andacht es betrachten, ohne in diesem Momente die Darstellung zu glauben?« (Ebd., S. 81). M. Bollacher macht darauf aufmerksam, dass hier in der frühromantischen Literatur zum ersten Mal das Motiv einer Konversion zum Katholizismus dargestellt wird – »freilich weniger unter konfessionsgeschichtlichen als unter ästhetischen und erotischen Gesichtspunkten.« (Ebd., S. 151).
 57 Brecht: Die gefährliche Rede (Anm. 52), S. 84.
 58 Vgl. ebd., S. 96.
 59 Tieck: Franz Sternwalds Wanderungen (Anm. 52), S. 35.
 60 Am 3. November 1812; zit. in der hier verwendeten Ausgabe von Tieck: Franz Sternwalds Wanderungen (Anm. 52), S. 528. In Wackenroders Herzensergießungen wird wiederholt auf die Dichotomie von (theoretischer) Einbildung und (praktischer) Malerei aufmerksam gemacht: »[...] und doch wäre es zuweilen wie ein himmlischer Lichtstrahl in seine [des Malers] Seele gefallen, so daß er die Bildung in hellen Zügen, wie er sie gewollt, vor sich gesehen hätte; und doch wäre das immer nur ein Augenblick gewesen, und er habe die Bildung in seinem Gemüte nicht festhalten können. So sei

Wilhelm Voßkamp

44

seine Seele in beständiger Unruhe herumgetrieben; er habe die Züge immer nur umherschweifend erblickt, und seine dunkle Ahndung hätte sich nie in ein klares Bild auflösen wollen.« (Wackenroder/Tieck: Herzergießungen [Anm. 5], S. 10).

- 61 Tieck: Franz Sternwalds Wanderungen (Anm. 52), S. 99
- 62 Vgl. dazu insgesamt Mathias Mayer/Gerhard Neumann (Hg.): Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, Freiburg 1997.
- 63 Tieck: Franz Sternwalds Wanderungen (Anm. 52), S. 265.
- 64 Vgl. ebd., S. 79.
- 65 Vgl. ebd., S. 63.
- 66 Ebd., S. 368.
- 67 Novalis: Schriften, Bd. II (Anm. 1), S. 570.
- 68 Wackenroder/Tieck: Herzensergießungen (Anm. 5), S. 60.
- 69 Tieck: Franz Sternwalds Wanderungen (Anm. 52), S. 257 f. Vgl. dazu die Interpretationen von Geulen und Brecht (Anm. 52).
- 70 Tieck: Franz Sternwalds Wanderungen (Anm. 52), S. 283.
- 71 Ebd., S. 398 f.
- 72 »Göthe wird und muß übertroffen werden – aber nur wie die Alten übertroffen werden können, an Gehalt und Kraft, an Mannichfaltigkeit und Tiefsinn – als Künstler eigentlich nicht – oder doch nur um sehr wenig, denn seine Richtigkeit und Strenge ist vielleicht schon musterhafter, als es scheint.« (Novalis: Schriften, Bd. II [Anm. 1], S. 642).
- 73 Novalis: Heinrich von Ofterdingen (Anm. 5). Vgl. insgesamt: Herbert Uerlings: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung, Stuttgart 1991. Zum »Ofterdingen«-Roman: Richard Samuel: Novalis. Heinrich von Ofterdingen, in: Benno v. Wiese (Hg.): Der deutsche Roman. Struktur und Geschichte, Bd. 1, Düsseldorf 1963, S. 252–300; Gerhard Schulz: Die Poetik des Romans bei Novalis, in: Reinhold Grimm (Hg.): Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland, Frankfurt/M./Bonn 1968, S. 81–110.
- 74 Novalis: Heinrich von Ofterdingen (Anm. 5), S. 325.
- 75 Novalis in einem Brief an Ludwig Tieck vom 23. Februar 1800: »Das Ganze soll eine Apotheose der Poesie sein. Heinrich von Ofterdingen wird im 1sten Teile zum Dichter reif – und im Zweiten, als Dichter verklärt.« (Novalis: Schriften, Bd. I [Anm. 5], S. 356).
- 76 Novalis: Schriften, Bd. II (Anm. 1), S. 648.
- 77 Vgl. Konrad Feilchenfeldt: Novalis und die bildende Kunst, in: Herbert Uerlings (Hg.): »Blütensthaub«: Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis, Tübingen 2000, S. 65–98, hier: S. 73. Zum Verhältnis von Novalis und Philipp Otto Runge vgl. Curt Grützmacher: Novalis und Philipp Otto Runge. Drei Zentralmotive und ihre Bedeutungssphäre. Die Blume – das Kind – das Licht, München 1964. Von einer unmittelbaren Inspiration Novalis' durch Runge kann wegen des frühen Todes von Novalis 1801 nicht ausgegangen werden.
- 78 Novalis: Heinrich von Ofterdingen (Anm. 5), S. 289.
- 79 Ebd., S. 271.
- 80 Ebd., S. 277.
- 81 Ulrich Stadler: Novalis und Lavater. Hardenbergs »höhere Physiognomie« im Heinrich von Ofterdingen. In: Wolfram Groddeck/Ulrich Stadler (Hg.): Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität, Berlin/New York 1994, S. 186–201.
- 82 Ebd., S. 199.
- 83 Zit. nach Stadler (ebd., S. 190).
- 84 Zum Transkriptionsbegriff vgl. Ludwig Jäger: Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. In: Ludwig Jäger/Georg Stanitzek (Hg.): Transkribieren. Medien/Lektüre, München 2002, S. 19–41.
- 85 Novalis: Schriften, Band III: Das philosophische Werk II, hg. v. Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl u. Gerhard Schulz, Stuttgart 1968, S. 566; zur »Hieroglyphistik« s. unten.
- 86 Novalis: Heinrich von Ofterdingen (Anm. 5), S. 204.
- 87 Ebd., S. 264 f.
- 88 Novalis: Schriften, Bd. II (Anm. 5), S. 650.
- 89 Vgl. ebd., und Uerlings: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis (Anm. 73), S. 140–146; außerdem Josef Haslinger: Die Ästhetik des Novalis, Königstein/Ts. 1981, S. 149 ff. und Roland Borgards:

Sprache als Bild. Handkes Poetologie und das 18. Jahrhundert, München 2003 (zweiter Teil: 18. Jahrhundert, S. 47–210).

- 90 Stadler: Novalis und Lavater (Anm. 81), S. 195
- 91 Uerlings: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis (Anm. 75), S. 205.
- 92 Zit. nach Uerlings, ebd., S. 508.
- 93 Novalis: Schriften, Bd. II (Anm. 5), S. 571.
- 94 Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk, hg. v. Hans-Joachim Mähl, München 1978, S. 397 (Teplitzer Fragmente Nr. 69).
- 95 Ebd., S. 685 (Das allgemeine Brouillon, Nr. 911).
- 96 Ebd., S. 458 (Freiberger Studien).
- 97 Ebd.
- 98 Novalis: Heinrich von Ofterdingen (Anm. 5), S. 329.
- 99 Novalis: Schriften, Bd. II (Anm. 5), S. 650.
- 100 A. Assmann: Alte und neue Voraussetzungen der Hieroglyphen-Faszination (Anm. 12), S. 279.
- 101 Vgl. Andreas Arndt: Unmittelbarkeit, Bielefeld 2004, S. 6.
- 102 Walter Benjamin spricht im Zusammenhang einer sprachphilosophischen Reflexion von Magie: »Das Mediale, das ist die Unmittelbarkeit aller geistigen Mitteilung, ist das Grundproblem der Sprachtheorie, und wenn man diese Unmittelbarkeit magisch nennen will, so ist das Urproblem der Sprache ihre Magie. Zugleich deutet das Wort von der Magie der Sprache auf ein anderes: auf ihre Unendlichkeit. Sie ist durch die Unmittelbarkeit bedingt.« (Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.1, Frankfurt/M. 1977, S. 140–157, hier: S. 142 f).

Leander Scholz**DIE POSITION DES SUBJEKTS (SICHTBARKEIT/SAGBARKEIT)**

In seinem Buch über Michel Foucaults Arbeiten zur Archäologie der historischen Formationen hat Gilles Deleuze die mediale Spaltung, die das Subjekt als solches einsetzt und überhaupt erst zu einem Subjekt macht, als eine »Nicht-Beziehung« aufgefasst.¹ Im Rahmen dieser historischen Formationen, der Sichtbarkeit und der Sagbarkeit, beschreibt das Subjekt eine Position, die eine bestimmte Anzahl von Aussagen und eine vorgegebene Reihe von Perspektiven ermöglicht. Das Subjekt ist nichts anderes als eine Stellung, die ein Individuum einzunehmen hat, um diskursfähig zu sein, das heißt um sprechen zu können, um also eine mögliche Stimme in der Ordnung des Diskurses zu haben. Diese Sagbarkeiten und diese Sichtbarkeiten sind Bedingungen, unter denen ein Individuum erst die Verkehrsform eines sprechenden und ansprechbaren Subjekts annehmen kann. In diesem Sinne handelt es sich um ein historisches Apriori der Sagbarkeit und der Sichtbarkeit, und Deleuze hat in Foucaults Arbeiten zu recht einen »eigentümlichen Neukantianismus« am Werk gesehen,² und zwar nicht nur, weil damit die historischen Bedingungen der Möglichkeit eines Subjekts genannt sind, sondern auch, was das innere Verhältnis von Sagbarkeit und Sichtbarkeit oder von Begriff und Anschauung angeht. Denn die beiden Ordnungen der Sagbarkeit und der Sichtbarkeit ergänzen sich nicht, sie verhalten sich nicht komplementär oder hierarchisch zueinander, sondern schließen sich im Gegenteil voneinander aus. Aber in dieser exklusiven Beziehung liegt womöglich eine noch stärkere Beziehung verborgen, als wenn es sich um eine bloße Unterordnung, eine Illustration oder etwa eine Dialektik handeln würde. Das, was man sieht, geht nicht in dem auf, was man sagt, und umgekehrt. Und trotzdem müssen Sichtbarkeit und Sagbarkeit so aufeinander bezogen sein, dass sie eine Form der Einheit stiften, eine Wahrheit und eine Evidenz. Dieses Verfahren der Einheitsstiftung kann weder der Ordnung der Sichtbarkeit, noch der Ordnung der Sagbarkeit angehören, weshalb Kant ein Schema angenommen hat, das weder Begriff noch Bild ist, sondern die Regel der Verknüpfung beider angibt.³ Das Schema stellt demnach eine regelgeleitete Beziehung zwischen Sichtbarkeit und Sagbarkeit her, ohne selbst eine eigenständige mediale Existenz zu besitzen. Das Schema ist ein Produkt der Einbildungskraft, es existiert, wie Kant sagt, nur in Gedanken. Wenn das Schema somit nichts anderes als der Vollzug sein kann, mit dem Sichtbarkeit und Sagbarkeit in eine Beziehung oder genauer in eine Nicht-Beziehung gebracht werden, dann ist das

Schema selbst die Grenzziehung oder besser jener Kampf und jener Konflikt der Grenzziehung, bei der dasjenige, was diesseits der Grenze liegt, zu demjenigen, was jenseits der Grenze liegt, allein durch die Bewegung der Exklusion oder durch die pure Form der Grenzziehung Kontakt hält.

Aus diesem Grund kann Deleuze sagen, »daß die beiden Hälften des Wahren auf problematische Weise genau in dem Augenblick in Beziehung treten, in dem das Problem der Wahrheit ihre Korrespondenz oder Übereinstimmung ausschließt.«⁴ Sichtbarkeit und Sagbarkeit treten auf problematische Weise in Beziehung. Die Nicht-Beziehung zwischen der Sichtbarkeit und der Sagbarkeit ist eine Konfliktlinie, eine unmögliche oder prinzipielle Nichtübereinstimmung zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren, der die historischen Formationen der Sichtbarkeit und der Sagbarkeit erst ihre Existenz verdanken. Aber was erlaubt es dann, überhaupt noch von einem Schema zu sprechen? Auch wenn es sich im Unterschied zur Kantschen Fassung nun um ein historisches Schema handeln mag. Worin besteht die Regel dieses Schemas? Selbst, wenn man in Abwandlung eines Ausspruchs von Louis Althusser sagen würde, dass es sich bei diesem Schema oder dieser Grenzziehung um einen Klassenkampf im Reich des Imaginären handelt, wird man diesem Klassenkampf trotzdem keine Regel unterlegen können. Also könnte es sein, dass einem nichts anderes übrig bleibt, als sich in dieser Frage dem Historismus Foucaults anzuschließen oder das Schema in jenen Seelentiefen zu vermuten, wo es bei Kant verschwindet. Trotzdem lässt sich die Organisationsweise oder die Form der medialen Spaltung genauer beschreiben. Denn mit der Fassung dieser medialen Spaltung als Bedingung der Möglichkeit eines Subjekts, also im Sinne eines historischen Apriori, stellt sich zugleich die Frage nach der Rezeptivität und der Spontaneität des Subjekts, das heißt die Frage nach seinem Aufscheinen und Verschwinden zwischen den historischen Formationen der Sagbarkeit und der Sichtbarkeit. Wenn nach Foucault die Stellungen eines möglichen Subjekts in dieser zweifachen Weise immer schon durch die Ordnung des Diskurses vorgezeichnet sind, ein Diskurs, der eben aus diesem Grund kein Diskurs von Subjekten ist, sondern nur ein Murmeln, ein nichtindividuelles Man im Sinne Heideggers, wenn also die dritte Person der ersten vorgängig ist, dann muss diesem Diskurs eine Fähigkeit zur Besonderung innewohnen, die sich nicht wiederum entlang eines überhistorischen Schemas denken lässt, sondern nur entlang jener historischen Konfliktlinien. Der Diskurs kann sich nur dort besondern, wo ihm etwas entgegensteht, wo sich ihm schon ein Widerstand geboten hat. Anstelle eines Schemas, das auch bei Kant eine untergründige Beziehung zwischen der theoretischen und der praktischen Vernunft darstellt,

Leander Scholz

48

sprechen Foucault und Deleuze deshalb von einem Diagramm der Kräfte, von einem Komplex aus Wissen und Macht, deren letztes Wort lautet, wie Deleuze betont, »daß *der Widerstand primär ist*«. ⁵ Die Stellung, die einem Subjekt zugewiesen wird oder die es überhaupt erst zu einem Subjekt macht, dem eine bestimmte Sagbarkeit und eine bestimmte Sichtbarkeit zukommt, lässt sich deshalb weder als eine freiwillige noch als eine bloß erzwungene Position beschreiben. So wie das Subjekt der Unterwerfung einen irreduziblen Anteil an der Ideologie der Unterwerfung hat, die sowohl eine Schein-Anerkennung als auch einen Schein-Widerstand gegen die Unterwerfung impliziert, kann die Vorzeichnung dieser Position nur gelingen, weil das Individuum an der Subjektwerdung einen produktiven Anteil hat. Die Verkennung ist im Sinne Nietzsches keine bloß reaktive sondern eine aktive Kraft. Der Diskurs kann sich nur besondern und das Subjekt ansprechen, so dass sich das Subjekt gerade als individuelles gemeint fühlt und nicht etwa bloß als Funktion, weil das Subjekt dieser Ansprache entgegenkommt und ihr Widerstand leistet. Die Stellung des Subjekts ist deshalb keineswegs eindeutig. Im Unterschied zum Befehl, der eine eindeutige Richtung hat, so könnte man sagen, dass die Botschaft nur ankommt, gerade weil ihre Richtung nicht eindeutig ist, weil der Empfänger im gleichen Moment auch ein Sender sein muss, damit er sich überhaupt erst als Empfänger konstituieren kann. Übergeht man diesen Konflikt, der sich im Zentrum der medialen Spaltung abspielt, bleibt die gesamte Frage nach den Medien immer nur eine Frage nach den technischen Möglichkeiten einer Signalübermittlung und damit letztlich eine Frage nach der gelungenen Erweiterung der Befehlsstruktur.

Im Folgenden soll es deshalb um zwei paradoxe Szenen gehen, mit denen sich die Position des Subjekts beschreiben lässt. Die erste betrifft einen Syllogismus, bei dem der Schluss erst das Verhältnis der Subordination stiftet. Ein Urteil aus zwei Prämissen also, das sich gewissermaßen selbst enthält, indem die vorhergehenden Prämissen tatsächlich erst im Nachhinein mit dem Schluss gegeben sind. Als Beispiel kann der Narziss-Mythos dienen, wie ihn Ovid überliefert hat. Wenn Narziss sich im Spiegel mit dem Urteil *Ich bin es selbst!* in der Oberfläche des Wassers wiedererkennt, ⁶ könnte dieses Urteil zunächst als eine Subsumtion einer konkreten, einzelnen Anschauung unter einen allgemeinen Begriff verstanden werden. Dieses eine konkrete Bild, das Narziss zeigt, wird dem allgemeinen Narziss untergeordnet. Dann würde es sich um nichts weiter als um eine Identifizierung handeln, bei der eine einzelne Anschauung einer schon bestehenden Reihe von Anschauungen zugeordnet wird. Das heißt, es gibt schon eine Reihe von Bildern, die Narziss zeigen, und auch

dieses eine Bild dort auf der Wasseroberfläche zeigt Narziss. Dass Narziss sich nicht sofort wiedererkannt hat, ließe sich folglich nicht anders als durch einen Mangel an Urteilskraft erklären, also im Sinne Kants durch Dummheit. Tatsächlich aber enthält dieses Urteil insofern sich selbst, als das Subjekt der Aussage aller erst durch die Aussage geschaffen wird. Das Subjekt der Aussage, dessen Gleichsetzung mit dem Bild der Satz konstatiert, erscheint erst im Nachhinein der Aussage dieser Aussage selbst vorgängig. Denn schließlich wird nicht eine Anschauung mit einer anderen Anschauung identifiziert, wie etwa in dem Fall, wenn Narziss das Bild auf der Wasseroberfläche mit einem anderen Bild vergleichen würde. Vielmehr umfasst die Identifizierung zugleich die Identifizierung von Identifizierendem und Identifiziertem.⁷ Das Urteil enthält sich selbst als Akt. Der feststellende Satz *Ich bin es selbst!* basiert auf einer logischen Struktur der Regression, mittels der die Prämissen, unter denen die Feststellung überhaupt nur sinnvoll erscheint, erst hergestellt werden. Ein anderes prominentes Beispiel für diese regressive Urteilsstruktur, die ihre Wirksamkeit jenseits aller Fragen nach einer möglichen Gültigkeit entfaltet, stellt der Gesellschaftsvertrag dar, wie Rousseau ihn theoretisch gefasst hat. Denn dieser Gesellschaftsvertrag, der alle weiteren Verträge zwischen zwei oder mehreren Vertragspartnern begründen soll, ist ein Vertrag, bei dem einer der beiden Vertragspartner, nämlich die Gesellschaft, erst nach Vertragsabschluss gegeben ist, obwohl die juristische Struktur des Vertrags beide Vertragspartner voraussetzt. Im Grunde genommen handelt es sich daher um ein und denselben Vertragspartner in zwei unterschiedlichen Formen oder um eine Transformation dieses einen Vertragspartners, die nur im Nachhinein in der Form eines Vertrags erscheint. Althusser hat diese eigenartige paradoxe Struktur eines Vertrags, den ein Vertragspartner mit sich selbst abschließt, als ein Phänomen der Verschiebung analysiert, bei der ein sich artikulierendes theoretisches Problem in der Form eines juristischen Paradox dargestellt und damit zugleich verdrängt wird.⁸ Wie im Fall des regressiven Urteils *Ich bin es selbst!* wäre diese paradoxe Vertragsstruktur dann ein Symptom für ein Problem, das in Wahrheit nichts mit der logischen Struktur eines Urteils oder mit der juristischen Struktur eines Vertrags zu tun, sondern sich lediglich in diesen paradoxen Strukturen darstellt, das heißt zugleich artikuliert und nicht artikuliert. In diesem Sinn könnte man schlussfolgern, dass es sich um ein Schein-Urteil oder um einen Schein-Vertrag handelt und dass man bloß diesen Schein auflösen müsste, um festzustellen, welches Problem sich tatsächlich hinter diesem Paradox verbirgt.

Wenn man aber annimmt, dass dieses anormale Urteil und dieser anormale Vertrag möglicher Weise einen grundsätzlichen Aufschluss über die Struk-

tur eines jeden Urteils und eines jeden Vertrags geben könnten, gerade weil beide in ihrer Anormalität dezidiert auf einen Schein angewiesen sind, dann würde es sich nicht um ein Schein-Urteil oder um einen Schein-Vertrag handeln, sondern um ein Urteil oder um einen Vertrag, dessen Wirksamkeit darin besteht, einen Schein zu produzieren. Althusser selbst hat diesen Zusammenhang angedeutet, wenn er als letzte Möglichkeit der Verdrängung bei Rousseau die ästhetische Lösung anspricht, die er im Unterschied zur Verschiebung als Übertragung bezeichnet hat. Die letzte Möglichkeit zur Lösung eines im Rahmen der Vertragstheorie unlösbaren Problems besteht demnach in einem »fiktionalen Triumph«.⁹ Die Wirksamkeit des Gesellschaftsvertrags müsste dann nicht als Rechtsstiftung im engeren Sinn beschrieben werden, sondern als ästhetische Grundlegung einer juridischen Vertragsstruktur. Dabei handelt es sich allerdings nicht um einen Schein der Verhüllung, um einen Schein, der von der eigentlichen Wirksamkeit ablenken würde, sondern um das gesamte Feld der Repräsentation dieser Struktur und der Performativität dieser Repräsentation, die dem Juridischen nicht äußerlich ist. Im Fall der psychoanalytischen Auffassung des Urteils *Ich bin es selbst!* wird diese ästhetische Grundlegung besonders deutlich, wenn die Identifikation im Kern nicht als formales Urteil verstanden wird, sondern, wie Jacques Lacan in seinem berühmten Aufsatz zum Spiegelstadium sagt, als »eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung«.¹⁰ Die paradoxe Struktur des regressiven Urteils und sein retroaktiver Schluss zeigen sich also wesentlich von einer unaufhebbaren medialen Dimension bestimmt. Von daher ist es kein Zufall, dass Alfred Baeumler auf eben dieses Problem eines sich selbst enthaltenden Urteils im Rahmen seiner Untersuchung zum ästhetischen Urteil gestoßen ist und in der Auseinandersetzung mit der rhetorisch-ästhetischen Struktur des Beispiels das ästhetische Urteil als ein singuläres Urteil verstanden hat, das eine »Induktion aus einem einzigen Individuum« darstellt.¹¹ Deshalb möchte ich vorschlagen, dieses Paradox den *medialen Syllogismus* zu nennen.

Aber zunächst sei noch die zweite paradoxe Szene genannt, mit der sich die Position des Subjekts beschreiben lässt. Diese zweite paradoxe Szene betrifft eine Wahlmöglichkeit zwischen zwei Alternativen, bei der jedoch eine der beiden Alternativen die Wahlmöglichkeit selbst verunmöglicht. Analog zum Schein-Urteil könnte man folglich meinen, es handele sich somit um eine Schein-Wahl oder um eine erzwungene Wahl. Trotzdem wirft auch dieses Paradox das Problem eines irreduziblen Scheins auf, der auch in diesem Fall einer anormalen Wahlmöglichkeit möglicher Weise Aufschluss geben kann über das, was man eine reale Wahlmöglichkeit nennt. Das folgende Beispiel entnehme

ich einem Text von Slavoj Žižek:¹² Als ein Wehrpflichtiger es ablehnte, freiwillig das Verteidigungsdokument zu unterschreiben, das ihn unter anderem dazu verpflichtet, seine Heimat bis zum Tod zu verteidigen, und statt dessen einen Befehl verlangte, das Dokument zu unterschreiben, wurde ihm mitgeteilt, dass es unmöglich ist, ihm einen solchen Befehl zu geben, da die Verteidigung eine Sache der freiwilligen Entscheidung sei. Allerdings wurde ihm zugleich mitgeteilt, dass er bei der Verweigerung der Unterschrift mit einem Gerichtsverfahren und folglich mit einer Strafe zu rechnen hätte, was schließlich auch geschah. Soweit das Beispiel. Auch wenn es sich in diesem Beispiel um einen zugespitzten Fall handeln mag und man der Meinung sein kann, diese paradoxe Szene sei eine Farce, lässt sich eine Vielzahl solcher alltäglicher Schein-Wahlen finden, die nach exakt dem gleichen Muster ablaufen und offensichtlich keine andere Funktion haben, als den Schein einer Wahl zu produzieren. Eine prominente Analyse eines solchen Scheins stellt Marxens Rekonstruktion der Bedingungen der Lohnabhängigen dar, deren Schein-Wahl darin besteht, sich freiwillig dafür entscheiden zu können, ihre Arbeitskraft zu verkaufen. In diesem Sinn könnte man schlussfolgern, dass es sich schlichtweg um eine Illusion handelt, die es aufzulösen, zu widerlegen oder zu entlarven gilt, um das tatsächliche Problem zu erkennen, nämlich den getarnten Zwang, der sich hinter diesem Schein verbirgt.

Trotz der Berechtigung dieser Ansicht bin ich der Meinung, dass sich der Schein einer solchen Wahl nicht auflösen lässt, ohne die Position des Subjekts selbst aufzulösen. Deshalb sei zunächst noch einmal die formale Struktur dieser Schein-Wahl vergegenwärtigt. Man kann x oder y wählen, wählt man jedoch y, ist die Wahl ungültig. Das heißt, die Bedingungen oder Prämissen, die es ermöglichen, zwischen x und y zu wählen, werden im Nachhinein ausgelöscht oder zeigen sich als nicht existent, so dass x als einzige Position übrig bleibt und sich darüber hinaus als die immer schon einzige Position erweist. Die Schein-Wahl, die ich analog zum medialen Syllogismus als eine *mediale Wahl* bezeichnen möchte, stellt sich also als die genaue Umkehrung derjenigen Bewegung dar, die der mediale Syllogismus vollzieht. Während im ersten Fall die Prämissen des Urteils erst durch den Schluss im Nachhinein hergestellt werden, werden im zweiten Fall genau diese Prämissen durch die Wahl im Nachhinein ausgelöscht. Analog zum medialen Syllogismus könnte man daher der Meinung sein, dass es sich um ein Problem handelt, das nur in der Form der Wahl erscheint, bei der mindestens eine scheinbare Alternative eröffnet werden muss, um eben die Form der Wahl zu gewährleisten. Allerdings stellt sich auch in diesem Fall die Frage, welche Wirksamkeit die Produktion eines sol-

chen Scheins entfaltet, die doch wenigstens eine darstellbare Position der Wahl ermöglichen muss, auch wenn sie sich im Nachhinein als nicht wählbar erweist. Analog zum medialen Syllogismus kann man meines Erachtens bei der medialen Wahl daher von einer ästhetischen Grundlegung der Struktur der Wahl sprechen, mit der die Frage nach der ambivalenten Position des Subjekts als eine im Kern medientheoretische Frage aufgeworfen wird.

Um bei dem obigen Beispiel zu bleiben: Warum befiehlt man dem Rekruten nicht einfach, das Dokument zu unterschreiben? Zumindest in diesem zugespitzten Fall lässt sich dies nicht damit erklären, dass man die Illusion der Freiheit erhalten wollte. Die Situation ist trotz der scheinbaren Freiwilligkeit unmissverständlich. Wenn der Rekrut nicht unterschreibt, muss er mit Repressionen rechnen. Man könnte also meinen, dass sich die Situation *de facto* nicht sehr von einer Befehlsverweigerung unterscheidet, auch wenn der Rekrut niemals einen Befehl erhalten hat, den er verweigern konnte. Trotz der berechtigten Ansicht also, dass die ganze Situation eine Verschleierung der tatsächlichen Kräfteverhältnisse darstellt, lässt sich nicht übersehen, dass dem in dieser paradoxen Anweisung produzierten Schein eine radikale Ambivalenz innewohnt. Eine Ambivalenz, die sich weder als Illusion gegenüber dem Kräfteverhältnis noch als mangelnde Einsicht in das tatsächliche Kräfteverhältnis beschreiben lässt. Denn *de facto* unterscheidet sich die Situation des Rekruten doch grundsätzlich von der Situation einer Befehlsverweigerung. Aber worin besteht dieser Unterschied, der sich letztlich nur in einem Schein manifestiert? In jedem Fall kann man sagen, dass der Hinweis, es handele sich um eine Farce, wirkungslos ist. Denn das, was der Hinweis aufzudecken meint, wird in der paradoxen Anweisung überhaupt nicht verschleiert. Im Gegenteil, die Situation ist durch und durch transparent. Im gleichen Moment, in dem sich mit der medialen Wahl die Möglichkeit der Wahl auftut, zeigen sich auch die repressiven Kräfte, die gegen die Wahl sprechen, ganz offen und ohne jegliche Form der Verstellung. Die Auffassung, dass diese Kräfte dem Schein vorgängig sind und dass der Schein im Nachhinein der Verhüllung dient, ist also letztlich unhaltbar. Das gleiche gilt für die Vermutung, es handele sich um einen Irrtum, der Rekrut sei nicht genügend aufgeklärt über seine Situation. Auch hier gilt das Gegenteil: Indem der Rekrut auf einen Befehl besteht, weiß er offensichtlich sehr genau um seine Situation.

Mit Étienne Balibar kann man sagen, dass hier sowohl die platonische als auch die hobbessche Variante der Beantwortung des Ideologieproblems ausscheidet.¹³ Der Rekrut lebt nicht in einer platonischen Höhle, aus der ihn die Erkenntnis hinausführen könnte. Die mediale Wahl entfaltet ihre Wirksamkeit

gerade unter den Bedingungen der Erkenntnis oder sogar in Komplizenschaft mit dem Wissen, dass es sich um eine Schein-Wahl handelt. Auch die hobbesche Variante hilft nicht weiter. Denn wenn die Produktion des Scheins ihren Ursprung in der Fähigkeit der Herrschenden hätte, derart wirksame Illusionen zu erzeugen, dass die Beherrschten sich in Verkennung ihrer Lage diesen Illusionen hingeben würden, dann muss man sagen, dass das in diesem Fall nicht besonders gelungen ist. Damit scheiden auch all die Antworten wie von Lukács oder Adorno aus, die im Anschluss an die hobbesche Variante von einer allgegenwärtigen Manipulation oder einem »falschen Bewußtsein« sprechen.¹⁴ Denn auch Adornos Analyse spätkapitalistischer Ideologien steht noch in der hobbeschen Tradition, wenn er die ideologische Wirkung in einer »Konfektionierung« und »Modellierung« des Bewusstseins sieht.¹⁵ Was Adorno unter dem Stichwort einer Kulturindustrie als Produktion eines »geschlossenen Systems« von Zuständen des Bewusstseins beschrieben hat, ist letztlich nur die Substitution der Ausübung unmittelbarer Herrschaft durch eine »planende Verwaltung« derselben unter den Bedingungen »gemilderter Machtverhältnisse«. Ideologie kann unter dieser theoretischen Perspektive dann nur noch in dem Sinn als Rechtfertigung erscheinen, dass es ihr um eine botschaftslose »Anerkennung des Bestehenden« geht.¹⁶ Damit setzt sich Adorno explizit von der Problemstellung ab, die Marx anhand seiner Analyse bürgerlicher Ideologien des 19. Jahrhunderts entwickelt hat. Zwar scheint auch Marx in der hobbeschen Tradition zu stehen, wenn er die »herrschenden Gedanken« als die »Gedanken der herrschenden Klasse« bestimmt.¹⁷ Allerdings geht das zentrale ideologische Moment als »Schein der Selbstständigkeit« dabei nicht einfach in einer Rechtfertigung seitens der herrschenden Klasse auf, sondern birgt einen Widerspruch zwischen dem Bewusstsein und den gesellschaftlichen Bedingungen, die dieses Bewusstsein ermöglichen. Das heißt aber nicht, dass es sich um ein *falsches* oder *verfälschtes* Bewusstsein handelt, das man als solches erkennen oder abstreifen könnte, sondern dass dieser Widerspruch auf eine radikale Ambivalenz in der Produktion des Scheins selbst hinweist, die sich nicht auf der Ebene von *wahr* oder *falsch* fassen lässt. Genau diesen Widerspruch aber sieht Adorno zugunsten eines geschlossenen Systems getilgt, das in der Lage ist, alle Widersprüche zu absorbieren. Diese Verabsolutierung des Scheins sowohl im Sinne eines technisch-manipulativen Moments als auch im Sinne eines bewusstseinsphilosophischen Moments kann als der eigentliche Grund dafür angesehen werden, dass Adorno mit der Frage nach den Medien nie wirklich etwas anzufangen wusste, um die es mir hier als Frage nach der Position des Subjekts geht.

Trotzdem findet sich in der Analyse Adornos der entscheidende Hinweis, dass der Schein nicht auf die Verhüllung seines Status als Schein angewiesen ist. Adorno nennt diesen Schein zugleich »allmächtig« und doch »nichtig«. Ihm wohnt offensichtlich eine derart große Macht inne, dass alle sich ihm beugen, obwohl er zugleich doch so einfach zu durchschauen ist, so einfach nämlich, dass es, wie Adorno meint, »nur einer geringen Anstrengung des Geistes« bedürfte, um diesen Schein »von sich zu werfen«.¹⁸ Wie kann das sein? Was hindert uns, diese geringe Anstrengung zu unternehmen? Die Beantwortung dieser Frage führt zur dritten Variante, die man als die nietzscheanische Variante beschreiben könnte und die im Kern auf der Annahme beruht, dass der Schein nicht aufgrund einer fremden Allmächtigkeit anerkannt wird, sondern weil die Allmächtigkeit des Scheins zugleich eine ganz bestimmte Macht desjenigen ausdrückt, der den Schein als Schein anerkennt. Diese Macht gehört dem gleichen Geist an, der nur eine geringe Anstrengung unternehmen müsste, den Schein abzuwerfen. Das sei an dem obigen Beispiel kurz erläutert. Der Rekrut gibt sich keinerlei Illusionen hin. Seine Weigerung, die Unterschrift freiwillig zu leisten, basiert im Gegenteil auf einer merkwürdig ambivalenten Anerkennung des Scheins als Schein. Denn einerseits ist damit impliziert, dass er sehr wohl weiß, dass es sich bei der Freiwilligkeit um eine Schein-Freiwilligkeit handelt. Andererseits nimmt er diesen Schein ernst und zwar gerade nicht im Sinne einer Illusion, sondern wie jemand, der auf einer Möglichkeit beharrt, selbst wenn sie nicht wählbar ist, also wie jemand, der wider besseren Wissens handelt und der, wie man so sagt, nicht verstanden hat, worum es eigentlich geht. Žižek berichtet dementsprechend, dass die Vorgesetzten den Rekruten für »irre« hielten, da er trotz der Einsicht, dass es sich um eine Schein-Wahl handelt, an diesem Schein festhält. Indem sich der Rekrut in einem gewissen Sinn tatsächlich irre verhält, stellt sich der Schein nicht als eine fremdinduzierte Illusion dar, der sich der Rekrut irrtümlicher Weise hingibt, sondern als ein von ihm selbst produzierter Schein. Der Ort der Produktion wechselt die Seiten. Žižek hat die Möglichkeit dieses Seitenwechsels derart interpretiert, dass das »Feld der ideologischen Gebote« nie ganz in sich geschlossen ist, dass also die Ideologie nie »alles gebieten« kann und deshalb eine paradoxe Leerstelle oder eine Art Überschuss produzieren muss.¹⁹ Aber das heißt nichts anderes, als die Ambivalenz des Scheins noch einmal in die Verabsolutierung eines geschlossenen Systems einzutragen, und zwar in der Art, dass eine solche Ambivalenz selbst eine Form der Schließung darstellt. Welche theoretischen Varianten die hobbesche Tradition auch immer annimmt, in ihrem Rahmen bleibt die Frage nach den Medien stets eine erweiterte Frage nach Herrschaftstechniken. Ihre Themen

sind dann die Themen der medialen Distribution, der Supplementierung oder Verlängerung von Ordnung. Es bleiben stets untergeordnete Themen der Reichweite, der Wirkung, der Effizienz oder auch der Adressierung, gestellt aus einer übergeordneten Perspektive organisatorischer Funktionalität. Ob Medien dann in diesem Rahmen, also unter der Direktive einer Botschaft oder eines Kanals eine konstitutive oder eine übermittelnde Rolle spielen, ist daher keineswegs die entscheidende Frage einer Medientheorie.²⁰ Vielmehr kommt es darauf an, die Frage nach den Medien gänzlich aus der Perspektive einer Botschaft oder eines Kanals und damit aus jeglicher Metaphorik der Richtungsanweisung herauszulösen, in der sie seit Marshall McLuhans einschlägigen Arbeiten gestellt wird. Denn wenn die »Funktion« und die »praktische Anwendung« eines Mediums in der Botschaft aufgehen würde, wie McLuhan programmatisch formuliert hat,²¹ bestünde die einzige medientheoretische Frage, die sich dann wirklich zu stellen lohnen würde, in der Frage, ob diese Botschaft ankommt oder nicht.

Sowohl im Fall des medialen Syllogismus als auch im Fall der medialen Wahl handelt es sich jedoch um einen radikalen Seitenwechsel, der die Szene des Urteilens und die Szene der Wahl in eine Paradoxie treibt, und zwar in dem Sinn, dass das nachträgliche Herstellen bzw. Verschwinden der Prämissen zugleich das Herstellen bzw. Verschwinden des Subjekts dieser Szenen selbst betrifft. Genau dieser Umstand könnte zu der Annahme verleiten, dass das eigentliche Subjekt dieser Szenen außerhalb der Szenen liegt und sich nur in den komplexen Bedingungen zeigt, unter denen ein scheinbares Subjekt dieser Szenen als Effekt jener komplexen Bedingungen sichtbar wird. Das würde bedeuten, dass es sich um ein Schein-Subjekt handelt, das sich mit dem Schein-Urteil einer pseudoautonomen Selbstidentifizierung und der Schein-Wahl einer pseudoautonomen Freiheit beschreiben ließe. Und in der Tat basiert der Satz *Ich bin es selbst!* auf der Aufnahme eines Bildes, wie Lacan sagt, und nicht auf einer transzendentalen Synthesis, wie Kant postuliert hat, in der dann alle weiteren Urteile dieses Subjekts gründen würden. Die Position des Subjekts, seine Identität und seine Freiheit, ist zweifellos eher durch eine Heteronomie als durch eine Autonomie gekennzeichnet. Sowohl der mediale Syllogismus als auch die mediale Wahl beschreiben Szenen, in denen das Auftauchen und das Verschwinden des Subjekts von bestimmten medialen Bedingungen abhängig ist. Beide sind, wie gesagt, im Kern auf einen Schein angewiesen. Aber möglicher Weise verstellt die Unterscheidung zwischen Autonomie und Heteronomie das Problem, um das hier geht. Denn auch, wenn man sagt, es handele sich um ein Schein-Subjekt, dann stellt sich nach wie vor die Frage nach dem Subjekt dieses

Scheins, der sich weder als selbstinduziert noch als fremdinduziert verstehen lässt, sondern die Frage nach seinem Produktionsort überhaupt erst aufwirft.

Die nietzscheanische Variante der Beantwortung des Ideologieproblems ist von einer radikalen Ambivalenz hinsichtlich der Bestimmung dieses Ortes charakterisiert. Bekanntlich hat Nietzsche die herrschenden Gedanken gerade nicht als die Gedanken der Herrschenden aufgefasst. Nietzsches berühmte und gleichermaßen berüchtigte Analyse dessen, was in seiner Terminologie »Sklavenmoral« heißt, sieht den Ort des Scheins in der Erfahrung der Beherrschten gegeben. Die herrschende Moral, um mit Nietzsches Worten zu sprechen, ist keine Moral von Herren sondern von Sklaven. Der »eigentliche Mutterschoß idealer und imaginativer Ereignisse«, ²² wie es bei Nietzsche heißt, ist also nicht durch eine Herrschaftsanalyse aufzudecken, sondern durch eine Analyse der Unterwerfung, der ein starkes Moment der Verkehrung oder der umgekehrten Stärke innezuwohnen scheint. Nietzsches leidenschaftliche Antihaltung dieser Sklavenmoral gegenüber ist durchweg von einer grundsätzlichen Ambivalenz in der Frage nach der Schwäche oder der Stärke dieser imaginativen Verkehrung bestimmt. Denn der *Mutterschoß idealer und imaginativer Ereignisse* besteht demnach genau in dem, was ich oben als Seitenwechsel bezeichnet habe und was nichts mit einer Illusion oder einer Verblendung zu tun hat. Es handelt sich, wie gesagt, nicht um ein Erkenntnisproblem. Die Einsicht der Unterworfenen in die Situation der Unterwerfung ist im Gegenteil eine Voraussetzung für den Seitenwechsel. Dazu noch einmal Nietzsche: »Was wäre denn »schön«, wenn nicht erst der Widerspruch sich selbst zum Bewußtsein gekommen wäre, wenn nicht erst das Häßliche zu sich selbst gesagt hätte: »ich bin häßlich«? ...«²³ Die Produktion des Scheins setzt einen Widerspruch voraus, und zwar zwischen dem, was seine Allmächtigkeit ausmacht, und den tatsächlichen Bedingungen, unter denen er zustande kommt, ein Widerspruch in der Position des Subjekts selbst. Aber wie genau ist dieser Widerspruch zu denken? Im Unterschied zur platonischen und zur hobbeschen Variante lokalisiert die nietzscheanische Variante den Ort des Scheins im Subjekt der Unterwerfung. Von dieser theoretischen Perspektive ausgehend hat Althusser das Problem der Ideologie mit der Freudschen Theorie des Unbewussten in Verbindung gebracht. Seine zentrale These lautet: »Die Ideologie repräsentiert das imaginäre Verhältnis der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen.«²⁴ In diesem Sinn kann eine Ideologie weder als falsch oder richtig, noch als eine Illusion begriffen werden. Aber was vielleicht noch entscheidender ist: Eine Ideologie kann ebenso wenig als Entfremdung oder Verzerrung in dem Sinn verstanden werden, dass die realen Existenzbedingungen einfach nur entfremdet oder verzerrt

dargestellt würden. Man kann nicht sagen, dass das Subjekt der Unterwerfung auf diese oder jene Weise träumt und sich diesen Träumen hingibt, weil es sich in dieser oder jener Situation befindet. Das Imaginäre besteht nicht in einer wie auch immer entstellten Widerspiegelung der Wirklichkeit, sondern in dem jeweiligen Verhältnis des unterworfenen Subjekts zu seinen Existenzbedingungen. Dieser wichtige Unterschied verschiebt die Lokalisierung des Scheins von den Existenzbedingungen (der entfremdeten Arbeit, der Kulturindustrie) hin zum Subjekt der Unterwerfung. Das heißt, es gibt einen irreduziblen Anteil des unterworfenen Subjekts an der Ideologie selbst, und zwar weil es sich weder um ein autonomes Subjekt noch um ein Subjekt handelt, das einen Effekt äußerer Bedingungen darstellt. Das Subjekt der Unterwerfung ist das Subjekt des Scheins. Deshalb kann Althusser in Analogie zum Unbewussten sagen: »Die Ideologie ist ewig.«²⁵ Diese theoretische Fassung des Ideologieproblems hat Balibar eine »tragische« genannt; tragisch im Unterschied zu einer dramatischen Geschichtsauffassung, bei der die Kräfte des Fortschritts mit den Kräften der Reaktion im Kampf liegen: »Es ist eine tragische Vision, weil die ›Massen‹ (die potentielle Einheit der Individuen, die den beherrschten Klassen, den einfachen Schichten angehören) uns hoffnungslos gespalten erscheinen.«²⁶ Aber worin besteht diese Spaltung? Offensichtlich verläuft sie mitten durch das Imaginäre der Verkennung, das sowohl dazu beiträgt, das Funktionieren des unterworfenen Subjekts sicher zu stellen, als auch, wie Balibar sagt, den Ort einer »latenten Revolte« darstellt. Der Schein, der an der Kreuzung von Ohnmacht und Allmacht entsteht, der zugleich allmächtig und nichtig ist, mit dessen Sichtbarkeit das Subjekt zugleich entsteht und verschwindet, ist also selbst ebenso gespalten wie das Subjekt oder hat gewissermaßen zwei Seiten, die nicht miteinander verbunden sind.

An dieser Stelle sei an die Definition der Arbeitsteilung erinnert, die nach Marx erst dann zu einer wirklichen Teilung wird, wenn sie sich zu einer Teilung der materiellen und der geistigen Arbeit entwickelt hat: »Von diesem Augenblick an *kann* sich das Bewußtsein wirklich einbilden, etwas Andres als das Bewußtsein der bestehenden Praxis zu sein, *wirklich* etwas vorstellen, ohne etwas Wirkliches vorzustellen – [...]«²⁷ Und Marx fügt gleich im nächsten Satz hinzu: »Aber selbst wenn diese Theorie, Theologie, Philosophie, Moral etc. in Widerspruch mit den bestehenden Verhältnissen treten, so kann dies nur dadurch geschehen, daß die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse mit der bestehenden Produktionskraft in Widerspruch getreten sind – [...]« Es handelt sich also um drei Ebenen: zunächst die Ebene der Produktivkräfte oder der Existenzbedingungen, dann die Ebene der gesellschaftlichen Verhältnisse und drit-

Leander Scholz

58

tens die Ebene der Einbildungen oder Träume, die für Marx den Status eines aufzulösenden Scheins haben und nicht den Status des Unbewussten im Sinne Freuds. Wenn Althusser sagt, die Verkennung bezieht sich nicht unmittelbar auf die Existenzbedingungen, dann hält er sich genau an diese drei von Marx unterschiedenen Ebenen. Denn die Verkennung bezieht sich demnach nur vermittelt durch die gesellschaftlichen Verhältnisse auf die realen Existenzbedingungen. Sie bezieht sich, um eine ausgesprochen ethische Kategorie ins Spiel zu bringen, auf den Anderen. Die Verkennung des Imaginären ist nichts anderes als die Verkehrung einer symbolischen Ordnung. Oder um es etwas zugespitzter zu sagen: Das Imaginäre stellt einen verkannten Befehl dar. Dieses Verkennen geschieht auf eine Weise, dass der Befehl weder vollzogen noch einfach nur verweigert wird. Vielmehr impliziert das Verkennen zugleich ein Anerkennen und ein Verwerfen des Befehls, einen, wenn man so will, Schein-Widerstand und eine Schein-Anerkennung zugleich. Die radikale Ambivalenz, die dem Schein innewohnt, zeigt sich im gleichen Moment ebenso als mediale Spaltung oder als mediale Arbeitsteilung. Der doppelten Position des Subjekts, seiner paradoxen Identität und seiner paradoxen Freiheit, entspricht eine Spaltung, die als unaufhebbare mediale Differenz konstitutiv für das Aufscheinen und das Verschwinden des Subjekts ist.

Anhand der psychoanalytischen Interpretation des medialen Syllogismus sei dies im Folgenden verdeutlicht. Im Anschluss an Freuds Analyse eines »primären und normalen Narzißmus«²⁸ in der Entwicklung des Ichgefühls hat Lacan das »Aha-Erlebnis« des paradoxen Urteils *Ich bin es selbst!* als die »jubulatorische Aufnahme« des eigenen Spiegelbildes gedeutet und damit als Antizipation einer zukünftigen Macht über sich selbst.²⁹ Diese Antizipation des sich im Spiegelbild wiedererkennenden Säuglings steht konträr zu seiner tatsächlichen motorischen Ohnmacht. Während der Säugling in Wirklichkeit abhängig und ohnmächtig ist, sieht er sich im Spiegel als »totale Form«, wie Lacan sagt, oder als »Relief in Lebensgröße«, also geradezu in einer symmetrischen Verkehrung seiner realen Situation. Der Ort dieser imaginären Verkehrung ist folglich in der Erfahrung der Ohnmacht begründet, die mittels einer Projektion in eine Allmachtsphantasie umgewandelt wird, in der sich der Säugling zugleich wiedererkennt und verkennt. Noch bevor sich das Ich also in seinen sozialen Beziehungen objektiviert und noch bevor ihm »die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjekts« gibt, ist es schon in einer Verkennung befangen, in einer Pseudoautonomie der Selbsteinsetzung, in einem effektiven Narzissmus, der das Ich niemals als mit sich selbst identisch erscheinen lassen wird. Das Ich ist auf einer »fiktiven Linie« situiert, die das »Individuum allein nie mehr auslö-

schen kann« und die »seine Nichtübereinstimmung mit der eigenen Realität«³⁰ festschreibt. Das Subjekt richtet sich demzufolge an seinem eigenen Standbild auf, seine gesamte Produktion ist eine Produktion von Ich-Automaten, Phantomen und Doppelgängern, mit denen es sowohl seine imaginäre als auch seine tatsächliche Welt bevölkert. Indem sich das Subjekt selbst als Spiegelbild wahrnimmt und wiedererkennt, verkennt es also (schon als Säugling) seine tatsächliche Lage und zwar Lacan zufolge noch vor jeder »gesellschaftlichen Determinierung«. Dieser Schein, an dem sich das Subjekt aufrichtet, ist deshalb auch der Gegenstand der psychoanalytischen Arbeit. Dabei handelt es sich im pathologischen Fall um übersteigerte Illusionen, Täuschungen oder Phantasmen, die die Beziehung zwischen der Innenwelt und der Umwelt des Subjekts nachhaltig stören können. Die Arbeit der Psychoanalyse besteht dementsprechend darin, den »Knoten imaginärer Knechtschaft«³¹ aufzulösen. Das aber heißt nichts anderes, als den konstitutiven Schein, der das Subjekt erst zu einem Subjekt macht, derart zu bearbeiten, dass es zu einem sozialen Subjekt, das heißt zu einem Subjekt der Anerkennung wird. Die gesamte Frage der sozialen Verhältnisse wird damit eingerückt unter die Frage nach den Bildern des Anderen, und man könnte meinen, es gehe darum, *richtige* oder *falsche* Bilder dieses Anderen zu produzieren.

Es ist leicht einzusehen, dass Lacan (zumindest in diesem Aufsatz) trotz seiner Wendung gegen die cartesianische Tradition der Subjektphilosophie gerade in seiner Auffassung der Verkennung an die Erkenntnistheorie dieser Tradition gebunden bleibt, wenn der Schein im Grunde genommen ebenso wie eine Erkenntnis adäquat oder nicht adäquat sein kann. Althussers Kritik an dieser Analyse setzt deshalb an der Frage ein, was genau der Gegenstand des Verkennens im Spiegelbild ist. Würde es sich nämlich einfach nur um eine Verkehrung der tatsächlichen Ohnmacht des Säuglings handeln, dann bestünde das Imaginäre nicht in der Repräsentation des Verhältnisses zu den realen Existenzbedingungen, sondern in einer verkehrten Repräsentation der Existenzbedingungen. Es würde sich in der Tat schlichtweg um eine Allmachtsphantasie handeln, mittels der die reale Ohnmacht in eine geträumte Allmacht verwandelt wird. Tatsächlich bezieht sich die Verkennung nur insofern auf die realen Existenzbedingungen, als sich diese Bedingungen in der Form von gesellschaftlichen Verhältnissen zeigen. Die Verkennung bezieht sich stets auf einen Anderen und nicht etwa auf körperliche oder physische Gegebenheiten. Das Imaginäre (die präödipale Phase) ist dem Symbolischen (der ödipalen Phase) nicht vorgängig, sondern lediglich ein vorgestelltes Verhältnis zum Symbolischen, bei dem »das Kind in einer unmittelbaren Beziehung mit einem menschlichen

Leander Scholz

60

Wesen (seiner Mutter) *lebt*, ohne sie praktisch als die symbolische Beziehung anzuerkennen, die sie ist [...].³² Das Kind erkennt seine realen Existenzbedingungen also nur, insofern es die Mutter als »symbolisches Gesetz« erkennt. Althusser hat deshalb zurecht darauf hingewiesen, dass die prädipale Phase bei Freud als eine Art Naturzustand fungiert, eine »glückliche und gesetzlose Kindheit«, ein »Paradies der ›polymorphen Perversität‹«,³³ ein ausschließlich von körperlichen Bedürfnissen geprägter Zustand vor allen gesellschaftlichen Friktionen. Freuds Interpretation des »sekundären Narzißmuß« eines erwachsenen Ichs als der Wunsch, sich in diese kindliche Phase der Selbstübereinstimmung oder der Totalität des Selbst zurückzusetzen, einen Zustand jenseits aller Ausdifferenzierung sozialer Beziehungen zu begehren, geht aus eben diesem Grund fehl. Genau in dieser Deutung bleibt auch die Lacansche Theorie des Spiegelstadiums befangen, wenn das Imaginäre als Totalität des Scheins in den Gegensatz zur parzellierten und zerstückelten Körperwahrnehmung gebracht wird. Die Spaltung und damit der Widerspruch oder die imaginäre Knechtschaft bleiben dementsprechend allein auf der Ebene von Sein (Mangel) und Schein angesiedelt. Letztlich zählt für Freud und ebenso für Lacan der gesamte Bereich des Imaginären zu den erfindungsreichen Abwehrmaßnahmen, die das Ich unternimmt, um mit seinen Existenzbedingungen fertig zu werden. Und das kann auf die eine oder andere Weise besser oder schlechter gelingen.

Die Verabsolutierung dieser Seite des Scheins, an dem sich das Subjekt der Unterwerfung aufrichtet, unterschlägt die Ambivalenz und die Unruhe oder die latente Revolution, die sowohl die Bewegung des medialen Syllogismus als auch die der medialen Wahl ausmacht. Sie unterschlägt ebenso die zweite Spiegelung, von der uns der Narziss-Mythos berichtet, die stimmliche Spiegelung nämlich, die Begegnung mit Echo, die in der Erzählung Ovids dem geschlossenen System der narzisstischen Spiegelung vorausgeht.³⁴ Narziss erkennt nicht sich, seine Lage oder sein Begehren, sondern er erkennt die symbolische Beziehung zum Anderen. Ein Bild rückt an die Stelle einer Stimme. Dort, wo das fremde Gesetz spricht, sieht sich das Subjekt selbst. Das geschlossene System der narzisstischen Spiegelung ist keineswegs die Urszene einer bodenlosen und ins Unendliche führenden Selbstreferenz, sondern hat einen Befehl und einen Widerstand gegen diesen Befehl zur Voraussetzung. Wenn sich die imaginäre Mutter als symbolischer Vater entpuppt, die Szene des Imaginären als Verknüpfung einer symbolischen Szene, dann lässt sich die Spaltung zwischen Sichtbarkeit und Sagbarkeit nicht als Spaltung zwischen einem Sein (adäquat) und einem Schein (nichtadäquat) beschreiben, zwischen der tatsächlichen Position des Subjekts, seiner tatsächlichen Nichtidentität und seiner tatsächlichen Un-

freiheit, und der vorgestellten Position des Subjekts, seiner Selbständigkeit und seiner Allmacht. Vielmehr betrifft diese Spaltung dann zwei »Existenz- oder Organisationsweisen«³⁵ des Imaginären, wie Balibar sagt, zwei Seiten des Scheins, die eben jener Asymmetrie entspricht, die der Befehl in der Beziehung zum Anderen darstellt. Schon Marx benutzt den Begriff »Spaltung«, um den Übergang von einer sich bloß funktional darstellenden Arbeitsteilung zu einer Arbeitsteilung als Herrschaftsverhältnis zu markieren.³⁶ Genauso wie es in diesem zweiten Sinne eine gesellschaftliche Arbeitsteilung gibt, kann man also auch von einer medialen Arbeitsteilung oder Spaltung sprechen. Denn mit dieser medialen Differenz, zwischen der Stimme des Anderen und dem Bild des Anderen, stellt sich nicht mehr die Frage nach einer angemessenen oder verfälschten Repräsentation des Seins, sondern die Frage, wie die Position des Subjekts durch diese mediale Differenz bestimmt wird. Es handelt sich dann bei der Frage nach den Medien nicht um eine erkenntnistheoretische Frage, sondern um die Frage nach den historischen Kämpfen, die sich ebenso als Kämpfe um die Existenz- oder Organisationsweise des Imaginären vollziehen. Denn diese Differenz stellt sich nicht einfach als ein Unterschied in der medialen Logik oder der medialen Verfasstheit dar, also etwa als ein Unterschied in der Seinsweise des Bildes oder der Stimme, sondern als ein antagonistischer Konflikt in der Produktion des Scheins selbst.

In den Szenen, die Althusser als Szenen der Interpellation analysiert hat, das heißt als Szenen der Einsetzung und Rekrutierung des Subjekts, ist die mediale Spaltung oder die mediale Differenz, die dem Subjekt seinen Platz anweist, stets präsent. Diese doppelte Form der Adressierung, als Sagbarkeit und als Sichtbarkeit, als Stimme und als Bild, die dem Subjekt seinen Platz gibt und dadurch mit all den Attributen ausstattet, die es braucht, um ein Teil der symbolischen Ordnung zu sein, und die ihm deshalb im gleichen Moment ebenso die Möglichkeit raubt, sich auf eine andere Weise zu äußern, hängt aufs engste mit den Bewegungen des medialen Syllogismus und der medialen Wahl zusammen, die das Aufscheinen und das Verschwinden des Subjekts beschreiben. Althusser hat die Position des Subjekts auf paradoxe Weise durch den doppelten Umstand bestimmt gesehen, dass das Subjekt einerseits ein »unterworfenen Wesen« ist, das »einer höheren Autorität untergeordnet ist und daher keine andere Freiheit hat, als die der freiwilligen Anerkennung seiner Unterwerfung«, und andererseits zugleich ein Subjekt im Sinne einer »freien Subjektivität«, ein »Zentrum der Initiative, das Urheber und Verantwortlicher seiner Handlungen« ist.³⁷ Das Subjekt ist sowohl frei und in dieser Freiheit mit sich selbst identisch, als auch unfrei und in dieser Unfreiheit mit sich nicht identisch, das

Leander Scholz

62

heißt, es hat seine Identität außer sich. Keine dieser Seiten kann wegfallen, wenn man von einem Subjekt in der spezifisch modernen Bedeutung von Subjectum als dem Zugrundeliegenden sprechen will. Die ästhetischen und diskursiven Prozeduren der Interpellation hat Althusser als »Wiedererkennungsrituale« bezeichnet,³⁸ mit denen die gesellschaftlichen Verkehrsformen der Individuen geregelt werden. Die wesentliche Funktion der Ideologie besteht für Althusser in der Produktion solcher Wiedererkennungsrituale, die niemals einfach gegeben sind, sondern erlernt und eingeübt werden müssen und insofern als konkrete materielle Praktiken der gesellschaftlichen Verhältnisse zu analysieren sind. Man kann hier an die Analyse der Körpertechniken denken, wie sie erstmalig von Marcel Mauss kulturvergleichend durchgeführt worden ist.³⁹ Als Beispiel für eine solche Praxis der Wiedererkennung beschreibt Althusser die Situation, wenn jemand an die Tür klopft und auf die Frage, wer da sei, die Antwort gibt: »Ich bin's!«. Schon an diesem scheinbar einfachen Beispiel zeigt sich, dass für das Ritual der Wiedererkennung eine mediale Differenz konstitutiv ist. Derjenige, der draußen vor der Tür steht, kann nicht gesehen werden und antwortet auch nicht mit einem Namen, mit einer eindeutigen Identifikation also, sondern mit einer spezifischen Form der Identifizierung. Man könnte meinen, die Stimme sei eben ein ausreichendes Merkmal der Identifikation, deshalb sei es eindeutig, dass sich nur dieses eine bestimmte Individuum vor der Tür befinden kann und niemand sonst. In Wirklichkeit aber erhält die Wiedererkennung gerade aufgrund der Trennung von Stimme und Bild erst ihre Evidenz. In diese Szene der Wiedererkennung ist nämlich eine Unsicherheit und eine Spannung eingelassen, die das Türöffnen zu einem dramatischen Akt macht und die sich erst in dem Augenblick legt, in dem sich herausstellt, dass sie oder er es tatsächlich ist. Das gleiche gilt für das zweite Beispiel, das Althusser der alltäglichen Praxis der Wiedererkennung entnimmt. Jemand meint, jemanden auf der Straße aus einer größeren Entfernung wiedererkannt zu haben und gibt deshalb ein entsprechendes Zeichen der Wiedererkennung. Auch in diese Szene des Grüßens aus der Entfernung ist eine ganz bestimmte Unsicherheit eingelassen, die erst dann weicht, wenn zum Akt der visuellen Wiedererkennung die mündliche Ansprache hinzutritt und die beiden sich aus der Nähe begrüßen können. So selbstverständlich diese Szenen auch sein mögen, so wenig handelt es sich um ein kontinuierliches Fortschreiten der genaueren Identifizierung. Der Moment, in dem der Andere als Subjekt der Wiedererkennung eingesetzt wird, ist ein plötzlicher Moment der Evidenz.

Der Einsatz dieser Evidenz ist keine Frage der Wahrnehmung, also der subsumierenden Bestimmung des Anderen. Sonst würde die Auskunft »Ich

bin's!« niemals genau genug sein und müsste unendlich bestimmter werden. Es muss eine Art Stoppregel geben, die deutlich macht, dass es sich nicht lediglich um eine Begegnung zwischen zwei Individuen handelt, die sich mit bestimmten konventionalisierten Zeichen als solche erkennen, sondern um eine Form der Gemeinschaft und damit um den Zugriff dieser Gemeinschaft. Die Szene des Wiedererkennens ist ebenso wie der mediale Syllogismus, mit dem Narziss sich selbst einsetzt, keine Frage der Identifikation sondern der Transformation. Das folgende Beispiel macht dies besonders deutlich, und natürlich ist es kein Zufall, dass dieses Mal ein staatlicher Akteur in der Szene der Wiedererkennung auftritt. Ein Spaziergänger wird mit den Worten »He, Sie da!« von einem Polizisten angerufen, und in dem Moment, in dem sich der Spaziergänger umdreht und den Polizisten sieht (denn der Anruf geschieht im Rücken des Spaziergängers), ist aus dem Individuum ein Subjekt geworden. Die Ansichtigkeit und die Anrufung verhalten sich ausschließlich gegeneinander und sind daher ausschließlich durch die Wendung miteinander verbunden, die zugleich die Wendung des Individuums zum Subjekt ist. In der Beziehung oder Nicht-Beziehung zwischen der Anrufung und der Ansichtigkeit, die diese Wendung ausmacht, verschränken sich die Bewegung der medialen Wahl und die Bewegung des medialen Syllogismus zu einer einzigen Bewegung, so dass sich die Position des Subjekts, seine Freiheit und seine Identität, durch die mediale Differenz von Bild und Stimme beschreiben lässt. Die formale Struktur dieser Wendung hat Althusser als eine Art ideologisches Spiegelstadium aufgefasst, bei dem sich der Angerufene in der Anrufung wiedererkennt. Indem das Individuum zum Subjekt wird, indem es sich also umdreht und dem Anruf entgegenkommt, erkennt es sich in dem wieder, was es zum Subjekt gemacht und in die Gemeinschaft der Subjekte aufgenommen hat. Es wird sich fortan stets so verhalten, dass es diesen Status nicht verliert und genau deshalb seine Identität an diesem Status haben. Diese Wendung, die dem Anruf entgegengeht und nur insofern ein Gehorchen darstellt und die sich zugleich als eine Wendung von der fremden Stimme der Autorität zum Selbstbild des Subjekts zeigt, ist jedoch keine einseitige Wendung. Sie muss in beide Richtungen der Umkehrbewegung gelesen werden. Althusser hat zurecht bemerkt, dass die ideologische Spiegelung oder die Verkennung des symbolischen Vaters als imaginäre Mutter nur vermittelt über ein zentrales Subjekt geschehen kann, um das sich die Subjekte der Gemeinschaft anordnen, so dass sie sich ebenso gegenseitig wiedererkennend und damit stabilisierend in dieser Ordnung ihren Platz finden. Der imaginären und bildlich vorgestellten Rezentrierung des Subjekts, während es tatsächlich dezentriert ist, während es erzogen, geschult und eingesetzt wird,

Leander Scholz

64

korrespondiert ein anderes zentriertes Subjekt der Subjekte, ein absolutes Subjekt, wie Althusser sagt, das sich nicht unbedingt mit dem Subjekt deckt, das die Subjekte anruft und um sich herum versammelt. Wenn Althusser der Meinung ist, dass »die Anrufung der Individuen als Subjekte die ›Existenz‹ eines Anderen, Einzigsten und zentralen SUBJEKTS voraussetzt«, ⁴⁰ dann muss man diese Existenz ebenso als eine doppelte und damit imaginäre Existenz verstehen wie die doppelte Existenz der Subjekte der Gemeinschaft. Man kann hier an eine ideologietheoretische Grundlegung der Lehre von den zwei Körpern des Königs denken. Das zentrale Subjekt ist nicht nur das absolute und damit vorgängige Subjekt, das die Subjekte anruft, sondern es ist zugleich selbst auch ein Ergebnis dieser Anrufung, das heißt es hängt umgekehrt ebenso von den angerufenen Subjekten ab. Der König, wie Marx sagt, ist »nur König, weil sich andre Menschen als Untertanen zu ihm verhalten. Sie glauben umgekehrt Untertanen zu sein, weil er König ist.« ⁴¹

Althusser hat deshalb von einer »doppelten Spiegelstruktur« gesprochen und diese Doppelung anhand der Herablassung des christlichen Gottes zu den menschlichen Subjekten verdeutlicht, bei der sich das zentrale Subjekt zu einem »Subjekt-SUBJEKT« entzweien muss, um die Subjekte ansprechen zu können. Das zentrale Subjekt ruft die Subjekte an, »indem es die Subjekte dem SUBJEKT *unterwirft*, während es ihnen im SUBJEKT, in dem jedes Subjekt sein eigenes (gegenwärtiges wie zukünftiges) Bild vor Augen hat, die *Garantie* bietet, daß es sich wirklich um sie und Es handelt, [...], d. h. daß diejenigen, die Gott anerkennen und ihn wiedererkannt haben, gerettet werden.« ⁴² Aber das ist nur die eine Seite der Zuwendung, bei der die fremde Anrufung in eine beruhigende Ansichtigkeit verwandelt wird. Genauso gut wie von einer Herablassung des zentralen Subjekts zu den angerufenen Subjekten könnte man auch von einem Aufstieg der angerufenen Subjekte zum zentralen Subjekt sprechen oder sogar von einem Zwang, der das zentrale Subjekt zu seiner Herablassung nötigt. Um bei dem von Althusser analysierten religiösen Muster zu bleiben: Im zentralen Subjekt fällt der Schöpfergott und der Heilsgott zusammen, so dass von der Macht, die das Subjekt der Unterwerfung anruft auch die Rettung erwartet wird, und gleichzeitig ist das zentrale Subjekt radikal gespalten in einen Schöpfergott und einen Heilsgott, so dass die Verkennung des Schöpfergottes als Heilsgott erst deren beziehungslose Differenz auf gleichsam gnostische Weise offenbart. Die Wendung, mit der das Individuum in ein Subjekt transformiert wird und die zugleich die mediale Differenz zwischen der Anrufung und der Ansichtigkeit beschreibt, lässt sich deshalb nicht als ein kontinuierlicher Prozess der Übersetzung von einem Medium in ein anderes Medium

begreifen. Vielmehr handelt es sich um einen Akt der Diskontinuität, der gerade aufgrund der Nicht-Beziehung zwischen der Anrufung und der Ansichtigkeit eine Beziehung stiftet. Die Welt vor und nach der Wendung, die man sich nur der Einfachheit halber als eine zeitlich strukturierte Wendung vorstellt, ist eine vollkommen andere. Wenn sich das Subjekt umgedreht hat, wird es das freiwillig getan haben und damit all die Attribute der Identität besitzen, die einem Subjekt zukommen, und den Befehl zugleich befolgt und vergessen haben, der die Szene seiner Selbstreferenz beherrscht. Erst wenn der Rekrut das Dokument unterschrieben hat (um noch einmal auf das obige Beispiel zurückzukommen), kann er seine Unterschrift überhaupt freiwillig geleistet haben. Vorher, das heißt bevor er durch diesen Akt zum soldatischen Subjekt geworden ist, wäre es unsinnig oder käme eben einer Farce gleich, von einer freiwilligen Einwilligung zu sprechen. Wenn es aber stimmt, dass der Akt der Wendung kein reaktiver Akt ist, der, wenn es sich so verhielte, in der Tat nichts anderes wäre, als ein taktischer Akt einer Macht, die das Individuum im Sinne Foucaults Begriff der Gouvernamentalität dazu bringt, sich selbst zu regieren,⁴³ dann reicht es nicht aus, das zentrale Subjekt (ob es sich nun um Gott, die Nation oder einen anderen Herrensingifikanten handelt) allein auf der Seite der Unterwerfung zu verorten.

Die Anrufung ist ein Akt der Unterwerfung, keine Frage, aber eben kein Akt der Determination. Man muss bedenken, dass dieser Akt nicht ein für alle Mal vollzogen ist und dass die Grenze zwischen der Anrufung und der Ansichtigkeit nicht ein für alle Mal gezogen ist. Zwar hat Althusser davon gesprochen, dass die ästhetischen und diskursiven Prozeduren der Subjektwerdung das Individuum »gefangen« nehmen oder analog zu dem im Französischen gleichlautenden polizeilichen Fachbegriff der Interpellation *festsetzen*, und zwar noch »vor seiner Geburt«, da es immer schon als Subjekt erwartet wird,⁴⁴ und man könnte daher meinen, es komme darauf an, Strategien der Nicht-Identität zu entwickeln, die dem Subjekt-Status auf subversive Weise entgehen und diesen ganzen Mechanismus der Wiedererkennung von den Rändern her außer Kraft setzen, scheint es mir dagegen richtiger, die latente Revolution, die das Imaginäre beherbergt, genau im Zentrum der Wendung zu lokalisieren. Denn diese Wendung setzt, wie der Narziss-Mythos eindrücklich berichtet, ein Begehren frei. Und dieses Begehren richtet sich nicht auf die schlichte Verdoppelung des Selbst und auch nicht auf eine Totalität, wie Freud meint, in der das sozial fragmentierte Ich eine narzisstische Einheit zu gewinnen sucht, die notwendig scheitern muss. Man müsste also präziser formulieren, dass die Wiedererkennung kein reines Produkt derjenigen Praktiken sein kann, mit denen das Sub-

Leander Scholz

66

jekt als Subjekt eingesetzt wird. Bei der Wiedererkennung handelt es sich nicht nur um einen Mechanismus, wie Althusser sagt, der dazu führt, dass die Subjekte »freiwillig« und »ganz von allein« funktionieren, und bei dem ein Schein produziert wird, der stets die Evidenz der Position des angerufenen Subjekts behauptet, also die Anerkennung der Subjekte erzeugt, dass es »in der Tat so ist und nicht anders«. ⁴⁵ Die Plötzlichkeit, mit der die Wiedererkennung die Ordnung der versammelten Subjekte einsetzt, kann ebenso gut den Moment einer umgekehrten Wendung anzeigen, bei der die Verkennung, auf der die Wiedererkennung beruht, das genaue Gegenteil bewirkt. Deswegen kann Balibar sagen: »Wenn die Beherrschten der Geschichte die Universalität *ihres eigenen* Imaginären ernst nehmen, das ihnen »von oben« gesandt wurde, mehr noch, wenn sie sogar kollektiv im Einklang mit den Forderungen ihres eigenen Imaginären zu handeln beginnen und die *Konsequenzen daraus ziehen*, dann akzeptieren sie die bestehende Ordnung nicht mehr, sondern lehnen sich dagegen auf.« ⁴⁶ Der Herrensignifikant, so könnte man schlussfolgern, gehört weder den Beherrschenden noch den Beherrschten. Das stumme Ebenbild, das Narziss auf der Oberfläche des Wassers sieht, ist zugleich das Bild, das ihm seinen Platz anweist und das ihn nicht in der Ruhe der Selbstidentität dort verweilen lässt.

Nun lässt sich die gesamte Szene der doppelten medialen Spiegelung und Konstituierung des Subjekts überblicken, die der Narziss-Mythos berichtet. Denn es handelt sich dabei nicht nur um eine bildliche Spiegelung, mittels der Narziss sich als derjenige identifiziert, der sich selbst identifiziert. Vielmehr lässt sich diese Wendung zum eigenen Bild nur durch die Abwendung von einer anderen Spiegelung begreifen, verkörpert in der Figur der Echo. Die Bewegung der Wendung ist von Anfang an durch eine mediale Differenz bedingt. In dem Moment, da Echo mit ihrer Wiederholung der letzten Worte Narziss ruft, ist sie für ihn nicht sichtbar. Echo hat sich im Wald versteckt. Ihre Stimme ist ortlos. Der Ort dieser Anrufung wird noch vor der bildlichen Spiegelung nur im Angerufenen sichtbar. Man muss die zwei Begegnungen zwischen Echo und Narziss schon als Spiegelung (und zwar als stimmliche Spiegelung) und als Abweisung dieser Spiegelung begreifen, noch bevor es zur bildlichen Spiegelung auf der Wasseroberfläche kommt. »Sie ruft ihn, wie er sie ruft«, heißt es bei Ovid. ⁴⁷ Echos Stimme, die Stimme der Anrufung, zeigt sich nur, indem sie die letzten Worte des Sprechenden wiederholt. Das heißt, der Angerufene muss schon gesprochen haben, bevor ihm die Anrufung seine eigenen Worte als fremde in der Form des Eigenen zurückgeben kann. Wie Echo gleichsam parasitär nur von der Wiederholung lebt, so besetzt die Anrufung eine Kraft, die nicht

ausschließlich *von oben* kommen kann. Während Echo selbst im Moment der Anrufung nicht sichtbar ist, bleibt umgekehrt das Spiegelbild auf der Wasseroberfläche stumm, als Narziss sich selbst darin ansprechen will. Das Spiegelbild bewegt nur die Lippen, ohne eine Stimme zu besitzen. Eine perfekte Symmetrie der medialen Differenz, jedoch ohne eine Logik der Entsprechung. Bei der zweiten Begegnung, als Echo ihn umarmen will und damit körperlich sichtbar werden muss, wendet sich Narziss ab. Die Wendung von der fremden Stimme im Wald zum scheinbar eigenen Bild auf der Wasseroberfläche impliziert also einen Moment, in dem die Abwendung klar und offen zu Tage tritt, ein Moment des Bruchs, in dem der Konflikt deutlich vorgeführt wird. Die Symmetrie der medialen Transformation von der fremden Stimme, die als scheinbar eigene gespiegelt wird (Narziss hört sich selbst im Wald geechot), zum eigenen Bild auf der Wasseroberfläche, aus dem das Fremde der Anrufung vollkommen getilgt zu sein scheint (während dieser ganzen Szene ist Echo abwesend), darf nicht den Konflikt und den Bruch verdecken, der das gesamte System der doppelten Spiegelung bedingt. Die Wendung ist daher nicht als ein Übergang oder als eine Übersetzung von einem medialen Selbst- bzw. Fremdverhältnis in ein anderes zu begreifen, bei dem im ersten Fall das Eigene als Fremdes und im zweiten Fall das Fremde als Eigenes gespiegelt wird, sondern als zwei sich parallel entfaltende Organisations- oder Existenzweisen des Imaginären. Denn in beiden Fällen handelt es sich um eine Wiedererkennung im Anderen. Die Szene im Wald und die Szene am Wasser sind nicht komplementär, obwohl beide Szenen in einer Art medialen Überkreuzung aufeinander bezogen sind. Einmal wird Narziss stimmlich verdoppelt, kann aber den Ort oder die Quelle dieser Verdoppelung nicht sehen. In der zweiten Szene wird Narziss auf der Wasseroberfläche bildlich verdoppelt und kann sehen, wie sein Spiegelbild spricht, es aber nicht hören. Wenn Althusser von einer doppelten Spiegelstruktur spricht, dann muss man hinzufügen, dass diese Doppelung der Struktur in beide Richtungen zu denken ist und zwar sowohl in der Beziehung, die das zentrale Subjekt zu den angerufenen Subjekten stiftet, als auch in der Beziehung, die die angerufenen Subjekte im zentralen Subjekt zu sich selbst stiften. Die Szene im Wald und die Szene am Wasser erzählen die gleiche Begebenheit, indem jeweils eine Seite der medialen Differenz als diejenige Seite dargestellt wird, die die andere zum Verschwinden bringt. Beide Szenen legen jeweils eine Seite der zwei Existenzweisen des Imaginären als diejenige aus, die die andere dominiert. Eben das meint Balibar, wenn er die Spaltung des Imaginären als eine tragische bezeichnet. Der Narziss-Mythos erzählt gewissermaßen nur eine einzige Geschichte der Spiegelung, allerdings aus zwei unterschiedlichen Perspekti-

Leander Scholz

68

ven, die sich jeweils durch den Besitz des Herrens signifikanten auszeichnen. Sagbarkeit und Sichtbarkeit beziehen sich also nicht nur so aufeinander, dass sie sich ausschließen, und zwar genau in dem Moment, in dem sie aufeinander verweisen, sondern indem sie sich selbst im Verweis auf die jeweils andere Ordnung als diejenige Ordnung einsetzen, die im Stande ist, die andere außer Kraft zu setzen und daher als die eigentliche erscheint.

P.S.: In der Philosophie Heideggers, die einen zentralen Ausgangspunkt für die posthumanistische Frage nach der Position des Subjekts bildet, lassen sich zwei Theorien der Subjektwerdung finden, die eng verknüpft sind mit jeweils einer Seite der medialen Differenz. In dem Aufsatz *Die Zeit des Weltbildes*, der die »Seinsvergessenheit« der modernen Philosophie seit Descartes programmatisch zusammenfasst, führt Heidegger aus, auf welche Weise Subjektwerdung und Bildgebung zusammenhängen:

Die für das Wesen der Neuzeit entscheidende Verschränkung der beiden Vorgänge, daß die Welt zum Bild und der Mensch zum Subjectum wird, wirft zugleich ein Licht auf den im ersten Anschein fast widersinnigen Grundvorgang der neuzeitlichen Geschichte. Je umfassender nämlich und durchgreifender die Welt als eroberte zur Verfügung steht, je objektiver das Objekt erscheint, um so subjektiver, d.h. vordringlicher erhebt sich das Subjectum, um so unaufhaltsamer wandelt sich die Welt-Betrachtung und Welt-Lehre zu einer Lehre vom Menschen, zur Anthropologie. Kein Wunder ist, daß erst dort, wo die Welt zum Bild wird, der Humanismus heraufkommt.⁴⁸

Den Kern der großen Komplexe, die man mit der Neuzeit zu assoziieren gewohnt ist (Wissenschaft, Technik, Experiment, Kultur, Ästhetik, usw.), sieht Heidegger in einer ganz bestimmten Weise des »Entbergens« gegeben, nämlich letztlich in einer ästhetischen Praxis, die Heidegger eine »vorstellend-herstellende« nennt. Das Subjekt ist dabei insofern das »Zugrundeliegende«, als es das Sein durch eine regelgeleitete Weise des Vorstellens erschließt. Heidegger beschreibt diese Weise des Vorstellens als »Entwurf«, wofür Kants Schema eines der deutlichsten Beispiele ist. Aufgrund dieser Weise des Vorstellens oder dieser ästhetischen Praxis verfehlt das Subjekt jedoch zugleich das so vorgestellt-hergestellte Sein, und Heidegger beschließt seinen Aufsatz mit der etwas düsteren Perspektive, dass diese Form der Sichtbarmachung einen ebenso gesteigerten Bereich der Dunkelheit hinterlässt: »Dies bleibt der unsichtbare

Schatten, der um alle Dinge überall geworfen wird, wenn der Mensch zum Subjectum geworden ist und die Welt zum Bild.«⁴⁹ Auf der anderen Seite ist die Subjektwerdung, die Heidegger in *Sein und Zeit* geradezu umgekehrt, nämlich nicht im Sinne eines »Zugrundeliegenden«, sondern als Subjektivierung des Subjekts beschreibt, ebenso an eine unaufhebbare mediale Dimension gebunden, nämlich an die andere Seite der medialen Differenz. Denn die Subjektivierung des Subjekts oder die »Bezeugung« seines »Selbstseinkönnen«, die Heidegger im Zusammenhang mit der phänomenologischen Frage nach dem Gewissen analysiert, ist seinerseits auf das Medium der Stimme, auf das Hören und das Gehorchen angewiesen: »Das Gewissen ruft das Selbst des Daseins auf aus der Verlorenheit in das Man.«⁵⁰ Ich bin der Meinung, dass sich diese fast symmetrische Korrespondenz in dem oben ausgeführten Rahmen interpretieren lässt. Denn man sieht, dass die Position des Subjekts hier auf zweifache Weise ausgelegt wird, aber so, dass es sich im Grunde genommen um die gleiche Szene handelt, bei der jeweils die eine Auslegung die andere außer Kraft setzt.

- 1 Gilles Deleuze: Die Schichten oder historischen Formationen: Das Sichtbare und das Sagbare (Wissen), in: ders.: Foucault, Frankfurt/M. 1995, S. S. 69–98, hier: S. 89 f.
- 2 Ebd., S. 86.
- 3 Vgl. dazu Leander Scholz: Das Symbol als Medium der Einheitsbildung, in: Allgemeine Zeitschrift für Philosophie, 29. Jahrgang, Heft Nr. 1, 2004, S. 3–18.
- 4 Deleuze: Die Schichten oder historischen Formationen (Anm. 1), S. 91.
- 5 Deleuze: Die Strategien oder das Nicht-Geschichtete: Das Denken des Außen (Macht), in: ders.: Foucault (Anm. 1), S. 99–130, hier: S. 125.
- 6 Ovid: Metamorphosen, Lateinisch/Deutsch, übers. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 1994, S. 157.
- 7 Vgl. dazu ausführlich Robert Pfaller: Althusser. Das Schweigen im Text, München 1997, S. 113 ff.
- 8 Louis Althusser: Machiavelli – Montesquieu – Rousseau. Zur politischen Philosophie der Neuzeit, Berlin 1987, S. 133–172.
- 9 Ebd., S. 172.
- 10 Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, in: ders.: Schriften I, hg. v. Norbert Haas, Olten 1973, S. 63–70, hier: S. 64.
- 11 Alfred Baeumler: Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft, Darmstadt 1967, S. 211.
- 12 Slavoj Žižek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien, Berlin 1991, S. 121 ff.
- 13 Étienne Balibar: Das Nicht-Zeitgenössische, in: ders.: Für Althusser, Mainz 1994, S. 53–81, hier: S. 73.
- 14 Vgl. dazu das Projekt Ideologie-Theorie (Hg.): Theorien über Ideologie, Berlin 1986, S. 39–60.
- 15 Theodor W. Adorno: Beitrag zur Ideologienlehre, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 8, Frankfurt/M. 1972, S. 457–477, hier: S. 474.
- 16 Ebd. S. 477.
- 17 Karl Marx: Deutsche Ideologie, in: Marx/Engels Gesamtausgabe, Bd. 5, Berlin 1972, S. 35.
- 18 Adorno: Beitrag zur Ideologienlehre (Anm. 15), S. 477.
- 19 Žižek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! (Anm. 12), S. 122. Vgl. dazu auch Žižek: Die Tücke des Subjekts, Frankfurt/M. 2001, S. 354.

Leander Scholz

70

- 20 Vgl. dazu Sybille Krämer: Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren, in: Stefan Münker/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hg.): Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs, Frankfurt/M. 2003, S. 78–90.
- 21 Herbert Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle/Understanding Media, Düsseldorf/Wien/New York/Moskau 1992, S. 17.
- 22 Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, in: ders.: Kritische Studienausgabe, Bd. 5, München 1988, S. 326.
- 23 Ebd., S. 326.
- 24 Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie, Hamburg/Berlin 1977, S. 133.
- 25 Ebd., S. 133. Vgl. dazu auch Althusser: Marxismus und Humanismus, in: ders.: Für Marx, Frankfurt/M. 1968, S. 168–202, hier: S. 181 f.
- 26 Balibar: Das Nicht-Zeitgenössische (Anm. 13), S. 76.
- 27 Marx: Deutsche Ideologie (Anm. 17), S. 21.
- 28 Sigmund Freud: Zur Einführung des Narzißmus, in: ders.: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften, Frankfurt/M. 1992, S. 51–77, hier: S. 51.
- 29 Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion (Anm. 10), S. 63 f.
- 30 Ebd. S. 64.
- 31 Ebd. S. 70.
- 32 Althusser: Freud und Lacan, Berlin 1976, S. 27.
- 33 Ebd., S. 27.
- 34 Vgl. dazu Leander Scholz: Narziß, Luhmann und das Spiegelstadium, in: Rolf Nohr (Hg.): Evidenz – »... das sieht man doch!«, Münster 2004, S. 256–270.
- 35 Balibar: Das Nicht-Zeitgenössische (Anm. 13), S. 76.
- 36 Marx: Deutsche Ideologie (Anm. 17), S. 22.
- 37 Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate (Anm. 24), S. 148.
- 38 Ebd., S. 141.
- 39 Vgl. Marcel Mauss: Die Techniken des Körpers, in: ders.: Soziologie und Anthropologie, Bd. 2, Frankfurt/M. 1989, S. 197–220.
- 40 Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate (Anm. 24), S. 146.
- 41 Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Marx/Engels Gesamtausgabe, Bd. 23, Berlin 1962, S. 72.
- 42 Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate (Anm. 24), S. 147.
- 43 Vgl. Michel Foucault: Die »Gouvernementalität«, in: Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann/Thomas Lenke (Hg.): Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen, Frankfurt/M. 2000, S. 41–67.
- 44 Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate (Anm. 24), S. 144.
- 45 Ebd., S. 148.
- 46 Balibar: Das Nicht-Zeitgenössische (Anm. 13), S. 76.
- 47 Ovid: Metamorphosen (Anm. 6), S. 151.
- 48 Martin Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, in: ders.: Holzwege, Frankfurt/M. 1950, S. 69–104, hier: S. 86.
- 49 Ebd., S. 88.
- 50 Heidegger: Sein und Zeit, Tübingen 1986, S. 274.

Mladen Gladić
VOM SCHEMATISMUS DER MASSENKULTUR
(FILMDISKURS UND HIEROGLYPHE 1915/1942)

1.

Gilles Deleuze hat wohl als erster die Irreduzibilität des Sichtbaren¹ auf das Sagbare – und vice versa – im Denken Michel Foucaults betont.² Als »historische Formationen« bilden diese »sedimentäre Überlagerungen«, und damit das historische Apriori, welches sich in »Zonen der Sichtbarkeit und Felder der Lesbarkeit« aufteilt.³ Dieses »audiovisuelle Archiv«,⁴ das nicht nur das »Gesetz dessen, was gesagt werden«,⁵ sondern auch dessen, was gesehen werden kann, darstellt, erweist sich als inhärent disjunktiv: »Es gibt Sprache« und »es gibt Licht«.⁶

Dies heißt nicht, dass man aufgehört hätte, einen »Traum« von der Kongruenz von diskursiven und sichtbaren Objekten zu träumen. Für Foucault ist es zum Beispiel die Klinik, in der dem Blick die »Fähigkeit, eine *Sprache zu vernehmen*, während er ein *Schauspiel wahrnimmt*«, zugeschrieben wird.⁷ Ein paradoxer Traum, von dem allenfalls ungewiss ist, ob er wahr wird: »Die totale *Beschreibbarkeit* bleibt ein ferner Horizont; sie ist eher der Traum eines Denkens als eine begriffliche Praxis.«⁸ Mehr noch denn als Traum erweist sich die Strukturidentität von Sichtbarem und Sagbarem als Mythos des »reinen Blicks, der reine Sprache ist: der Mythos eines sprechenden Auges.«⁹

Neben diesem *epistemologischen* Traum lässt sich ein *ästhetischer* Traum beobachten, etwa der des *Kalligramms*, welches dem »Text und der Zeichnung, der Linguistik und der Plastik, der Aussage und dem Bild dieselbe Form verliehe.«¹⁰ Als »Tautologie«, so Foucault, »möchte das Kalligramm die ältesten Gegensätze unserer alphabetischen Zivilisation überspielen: zeigen und nennen; abbilden und sagen; reproduzieren und artikulieren; nachahmen und bezeichnen; schauen und lesen.«¹¹ Wie Niklas Luhmann festgestellt hat, behauptet die Tautologie »einen Unterschied, von dem sie zugleich behauptet, daß er keiner ist.«¹² Letztlich ist der tautologische Charakter des Kalligramms somit auf verdeckte Weise ebenso paradox wie der epistemologische Traum von einem sprechenden Auge.

Das Paradoxon solcher Tautologien ist, anders als für Kant, für Foucault kein Effekt einer ahistorisch transzendentalen Figur, sondern vielmehr eine »rein empirische« Figur.¹³ Gleichwohl kann man hier W.J.T. Mitchells Hinweis folgen, dass die Unterscheidung zwischen Sichtbarem und Sagbarem Foucault in die

Mladen Gladić

72

Nähe der Formulierung von Kantischen Kategorien wie denen von Raum und Zeit bringt. Foucault jedoch insistiert auf der Historizität sowohl der Sinne als auch der Wahrnehmung:¹⁴ Wie *Die Geburt der Klinik* eine Archäologie des ärztlichen Blicks seit Ende des 18. Jahrhunderts darstellt, so bildet Foucaults Analyse des Kalligramms einen Abschnitt der Archäologie der Kunst des 20. Jahrhunderts, einer Kunst, die mit den Namen Kandinsky und Klee, vor allem aber mit René Magritte verbunden ist.¹⁵ Sprengt Magritte jenes Kalligramm auf, so werden Klee und Kandinsky – gleichzeitig, aber auf unterschiedliche Weise – zu Kronzeugen für einen Bruch mit einem mehr als fünfhundert Jahre gültigen Prinzip der abendländischen Malerei. Dieses Prinzip ist Foucault zufolge ein zweigeteiltes: Einerseits beinhaltet es die bereits erwähnte und seit dem 15. Jahrhundert wirksame Trennung zwischen »figürlicher Darstellung (welche Ähnlichkeit einschließt) und sprachlicher Referenz (welche Ähnlichkeit ausschließt)«:

Mittels der Gleichheit wird sichtbar gemacht, durch den Unterschied wird gesprochen. Daher können sich die beiden Systeme weder überschneiden noch können sie verschmelzen [...] Wesentlich ist, daß das sprachliche Zeichen und die visuelle Darstellung niemals mit einem Schlag gegeben sind.¹⁶

In diesen Befund lässt sich auch Lessings Beobachtung, wonach die bildende Kunst »zu ihrer Nachahmung ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierten Töne in der Zeit«, einschreiben.¹⁷ Andererseits impliziert die rigide Trennung beider Sphären jedoch auch einen Wiedereintritt des Diskurses in die Malerei.¹⁸ Die Behauptung der Identität der figürlichen Darstellung mit einer Sache zieht die »Affirmation eines Repräsentationsbandes« nach sich, so Foucault. Damit schleicht sich in die Malerei

eine selbstverständliche, banale, tausendfach wiederholte, jedoch fast immer stillschweigende Aussage ein (wie ein endloses, hartnäckiges Murmeln, welches das Schweigen der Bilder umzingelt, belagert, erstürmt und zum Ausbruch zwingt, um es schließlich auf das Feld der nennbaren Dinge zu treiben): »Das, was man hier sieht, ist das da.«¹⁹

Deleuze hat betont, dass dieses zweifache Prinzip keineswegs widersprüchlich ist. Besagt der erste Teil des Prinzips, dass dem Sprechen und dem Sehen keine gemeinsame »Form« gegeben ist, so besagt der zweite, dass sich die beiden dis-

junkten Formen »wie in einer Schlacht« gegenseitig durchdringen.²⁰ Der *paragone* erweist sich gerade in der »Nichtbeziehung« der Kombattanten als Beziehung, eine Beziehung, in der es vor allem darum geht, »die Komplexität der Beziehungen«, nämlich »Überschneidung, Isomorphie, Transformation, Übersetzung« zu beobachten. Diese Dialektik zwischen Verbalem und Visuellem – als »unendliche Beziehung«²¹ zwischen den Systemen, die eine »Kultur in einem bestimmten geschichtlichen Augenblick kennzeichnet« – bezeichnet Foucault mit einer auffälligen Metapher als *feston*.²² (Ein »feston« ist ein Blumengebilde, eine Blumengirlande bzw. ein Bauornament.)

Wenn die Metapher des *feston* auf die stets changierende und unabschließbare Wechselwirkung von Sichtbarem und Sagbarem in einer Kultur verweist, so stellt dieses das Gegenteil des Kalligramms dar (der Traum vom sprechenden Auge, der doch schon immer von der verdeckten Paradoxie, eine Tautologie sein zu wollen, heimgesucht wird). Diese Beschreibung einer solchen Wechselwirkung hat den Vorzug, dass sie Deckungsgleichheit vermeidet und die Beziehung zwischen den Systemen in gewisser Weise offen hält, jedenfalls dann, »wenn man nicht gegen, sondern ausgehend von ihrer Unvereinbarkeit sprechen will, so daß man beiden möglichst nahe bleibt«. ²³ Ein solches Vorgehen beinhaltet aber auch – darauf macht die Metapher des *feston* aufmerksam –, diejenigen Mythen oder Träume zu verfolgen, die denen des Kalligramms ähneln. Die Differenz zwischen Isomorphismus und Disjunktion, in ihrer ganzen Gebrochenheit und Durchdringung, muss insbesondere angesichts solcher Modelle, Metaphern oder Bilder, in denen sich die historisch und kulturell spezifische Auffassung von Text-Bild-Verhältnissen kristallisiert (und die man mit W.J.T. Mitchell als »hyper-icons«²⁴ bezeichnen könnte), in den Mittelpunkt gerückt werden. Es sind Begriffe wie der des Ornaments, der Bilderschrift oder des Figuralen, der Epiphanie und des Idioms, die hier besonders ins Auge fallen und besonderer Aufmerksamkeit bedürfen. Es sind nicht zuletzt die Konstellationen einer »bimedial geprägten Massenkultur«, ²⁵ die die strikte Trennung zwischen Text und Bild aufheben oder als *audiovisuell* zu bezeichnen sind, welche Beschreibungsmuster wie das der Intermedialität und der (medialen) Hybridisierung provoziert haben. Eine Kulturwissenschaft, die dem entgegen will, was Paul de Man als »Ideologie des Ästhetischen« identifiziert hat, ²⁶ ist gut beraten, das »wechselseitige Funktionieren der Systeme in der Realität einer Kultur«²⁷ und ihren Medien zu untersuchen, statt den Traum einer Kongruenz von Sichtbarem und Sagbarem *weiterzuträumen*.

Aber auch die Behauptung einer vermeintlichen »Reinheit« der Systeme bietet keinen Königsweg zu einem Verständnis der medialen Verhältnisse in ei-

Mladen Gladić

74

ner Kultur. Das verdeutlichen bereits Foucaults Bemerkungen zur klassischen Malerei für das traditionelle Bildmedium des Gemäldes. Neuere Arbeiten zur Frage der Schrift als Kulturtechnik haben darüber hinaus die wichtige Rolle der »Flächigkeit« des Alphabetischen und somit ihre Rolle als Medium der Sichtbarkeit herausgestellt.²⁸ Die Schrift stellt eine »Hybridisierung von Sprache und Bild« dar.²⁹ Mit W.J.T. Mitchell kann man daher feststellen, dass – entgegen der zentralen utopischen Geste der Moderne, Medien als »rein« zu denken – alle Medien »mixed media« sind.³⁰ Sowohl der Traum des Isomorphismus wie auch die Utopie medialer Reinheit hingegen haben Teil an einem »Recycling« von Kommunikationsidealen,³¹ das zwischen Medienkulturkritik einerseits und einem »Medienadventismus«³² andererseits oszilliert. Dabei wird der Fokus auf die jeweils konkreten medialen Ausformungen häufig verstellt.

2.

»Hyper-icons« der genannten Art erscheinen dort als besonders überzeugendes Modell, wo man angesichts der verstärkten Verbreitung neuer Medien nach durchsetzungsfähigen Metaphern sucht, die deren Spezifität einerseits und ihre Adressierungsleistungen andererseits greifbar machen. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts avancierte die Hieroglyphe zum »Königs-Tropus«³³ im Sprechen über das noch junge Medium Film. Sergej Eisensteins Konzeption einer »intellektuellen« Montage ideogramatischer Filmbilder ist wohl der bekannteste Beleg für eine Konzeption des Kinos als »Hieroglyphik« in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.³⁴ Im Folgenden werden zwei auf den ersten Blick unvereinbar scheinende Äußerungen zum Film – und genereller zur »Massenkultur« – im Zentrum stehen: Nicholas Vachel Lindsays 1915 erstmals erschienene Abhandlung *The Art of the Moving Picture*,³⁵ der erste systematische Versuch über eine Ästhetik des Films, kulminiert in der Beschreibung des Films als »hieroglyphics«. Auch die Frankfurter Schule, namentlich Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, wird vom Kinofilm im Besonderen und von der Massenkultur im Allgemeinen als einer Hieroglyphenschrift sprechen. »Das Schema der Massenkultur«, die erst spät veröffentlichte, aber bereits 1942 fertig gestellte Fortsetzung des »Kulturindustrie«-Kapitels der *Dialektik der Aufklärung*, stellt das optische Medium gleichfalls exemplarisch an die Spitze des massenkulturellen »Medienverbundsystems«³⁶ der monopolkapitalistischen Kultur und beschreibt seine Kommunikationsstruktur als »Bilderschrift« bzw. Bildersprache.³⁷ Die Thematisierung der massenkulturellen Hieroglyphik bildet somit das negative Korrelat zu einer Faszinationsgeschichte des Hieroglyphischen, ein Korrelat, das in deren Rekonstruktion oftmals ausgespart bleibt.³⁸ Beide

Texte, so die im Folgenden auszuführende These, träumen in der Übernahme der Hieroglyphen-Metapher jeweils auf ihre Weise den Traum (oder Alptraum) des »sprechenden Auges« weiter und geben dabei Einblick in die Aushandlungen der Text-Bild-Differenz in der Bewertung massenkultureller Phänomene und Medien.

Die Bedingungen einer Konjunktur der Hieroglyphe am Anfang und in der Mitte des 20. Jahrhunderts sind auf eine abendländische »Hieroglyphen-Faszination«³⁹ zurückzuführen, deren Geschichte hier nicht im Detail nachzeichnen ist. Diese Geschichte ist jedoch zugleich die Geschichte eines ersten, primären Vergessens und eines zweiten, *intentionalen* Vergessens dessen, was die Hieroglyphenschrift Altägyptens, aber auch diejenige der mittelamerikanischen Maya-Kultur und diejenige Ostasiens, als Kulturtechnik ausmacht. In beiden Fällen kann man mit Jacques Derrida davon ausgehen, dass es sich aus einer »interessierte[n] Verblendung«⁴⁰ speist. Ein erstes Vergessen kann bereits darin gesehen werden, dass zu dem Zeitpunkt, zu dem die Hieroglyphe in die frühneuzeitliche Diskussion eintritt, das Wissen und die Kenntnis der altägyptischen Sprache und Schrift verloren gegangen war.⁴¹ Die *Hieroglyphica* des Horapollon, ein zweibändiges Werk, das erst im Jahre 1419 wiederentdeckt wurde, gibt der Hieroglyphe den Namen: »heilige Zeichen« (hiéro-glyphikós).⁴² Ausgehend von Horapollon und im Gefolge antiker Abhandlungen über die ägyptische Kultur ging man in frühneuzeitlichen Spekulationen davon aus, dass sich in Ägypten zwei voneinander verschiedene Schriften ausgebildet hätten, eine konventionelle und eine, der als »Bilderschrift« natürliche, nicht arbiträre Signifikation zugeschrieben wurde.⁴³ Es ist gewissermaßen als Überkodierung dieser Unterscheidung zu verstehen, wenn frühneuzeitliche Autoren von einer *Digrafie* ausgehen, die auf eine funktionale und soziale Ausdifferenzierung des Schriftsystems gegründet ist. Die alphabetische, epistolische oder demotische Schrift wurde als für den Alltagsgebrauch reserviert angesehen,⁴⁴ während man den Hieroglyphen Esoterik, Mystik und die Funktion der Tradierung heiligen Wissens zuschrieb.⁴⁵ Damit einher geht die schon erwähnte Charakterisierung der Hieroglyphe als *unmittelbar*, eine Einschätzung, die sich bis ins 17. Jahrhundert halten wird: »The Egyptian hieroglyphicks were not answering to sounds or words, but *immediately* representing the objects and conceptions of the mind.«⁴⁶

Ein erstes *Vergessen* des ägyptischen Schriftsystems hatte somit zur Folge, dass der Hieroglyphe der Charakter unmittelbarer Signifikation *als* heiliger Bilderschrift, die aber gleichzeitig nur einem exklusiven Kreis von Schriftgelehrten zugänglich war, zugesprochen wurde. Seit der Entzifferung der altägypti-

Mladen Gladić

76

schen Schrift durch Francois Champollion im Jahre 1822⁴⁷ gilt, dass es sich bei den Hieroglyphen um ein Schriftsystem handelt, das Lautzeichen, bildhafte Darstellung und begriffliche Konkretisierung kombiniert. Dabei überwiegt der Charakter einer »Lautschrift«,⁴⁸ in Ausnahmen kann es sich bei Hieroglyphen jedoch auch um logografische, das heißt um solche Zeichen handeln, die Begriffe ausdrücken. Das Bild eines Hasen kann zum Beispiel aufgrund des gleichen Konsonantenbestandes sowohl das Wort »öffnen« als auch das Hilfs- und Vollverb »sein« ausdrücken. Bei aller Bildlichkeit folgt der Großteil der altägyptischen Hieroglyphen eher der »Logik des arbiträren Schriftzeichens«.⁴⁹ Dieser Befund, der Champollion zum Diskursbegründer der modernen Ägyptologie werden ließ, lässt die angeblich »heiligen Zeichen« weniger als das ganz Andere unseres heutigen Alphabets erscheinen, sondern vielmehr als dessen Vorgänger und evolutionäre Voraussetzung als Kulturtechnik.⁵⁰ Bei der hieroglyphischen Schrift⁵¹ handelt es sich um eine primär phonetische, der jedoch gelegentlich auch ideografische Qualität⁵² und klassifikatorische Funktion zukommen. Eine weitere wichtige Eigenschaft ist die Umkehrbarkeit der Leserichtung, so dass man im Falle der Hieroglyphenschrift Altägyptens nicht von einer festgelegten Linearität sprechen kann. Schließlich kommt der Hieroglyphe eine Ikonizität zu, das heißt, sie ist insofern überdeterminiert, als dass in ihr ein Gegenstand zwar mit »maximaler Deutlichkeit« dargestellt wird – was »aber nichts zur Lesbarkeit [beiträgt]. Das Beispiel der aus ihr entwickelten Kursivschrift zeigt, dass diese Bildhaftigkeit für das Funktionieren als Schrift überflüssig ist.«⁵³ Dessen ungeachtet erlischt mit der Geburtsstunde der Ägyptologie nicht etwa die Faszination des Hieroglyphischen, sei es in der klassischen Form, der Altägyptens, oder derjenigen Mittelamerikas oder Ostasiens.⁵⁴ Dank dieses zweiten Vergessens, das die Mystifizierung so genannter Bildersprachen jenseits der professionellen Diskurse weiter treibt, ließ sich am Traum des Isomorphismus festhalten. Dies führt zurück zur eingangs gestellten Forderung, solche Träume und Mythen weiterzuverfolgen, geht es doch in der Faszinationsgeschichte der Hieroglyphe »weniger um die Erforschung der Schriftzeichen einer fremden Kultur, als um eine imaginäre Auseinandersetzung mit den Leitbegriffen, Zeichen und Medien der eigenen Kultur«,⁵⁵ wie Aleida Assmann zu Recht betont hat.

3.

Nicholas Vachel Lindsays *The Art of the Moving Picture* kann nicht nur als der erste groß angelegte Versuch einer Ästhetik des Kinofilms gelten, sondern auch als erste Reflexion dessen, was Christian Metz »le fait cinéma« genannt hat und

in dessen Zentrum das Kino als gesellschaftliche Institution steht.⁵⁶ Diese zweifache Argumentationslinie kulminiert in der Beschreibung des Films als »hieroglyphics«.

Zunächst zur Frage der Ästhetik: Lindsay schreibt das Medium sowohl in den Kanon der bildenden Künste wie auch in den der Literatur ein, indem er in einem ersten Schritt drei Genres des zeitgenössischen Kinofilms unterscheidet (Action Pictures, Intimate Pictures und Splendor Pictures) und diese drei Formen den bildenden Künsten zuordnet: »In short, by my hypothesis, Action Pictures are sculpture-in-motion, Intimate Pictures are paintings-in-motion, Splendor Pictures are architecture-in-motion.«⁵⁷ Ein zweiter Schritt besteht darin, diese drei Genres noch einmal zusätzlich mit den drei spätestens seit Hegels Ästhetischen Vorlesungen kanonisch gewordenen Gattungen der Poesie: Drama, Lyrik und Epik – »the old classification of poetry« – zu analogisieren.⁵⁸

Diese doppelte Analogisierung bricht sowohl mit der von Foucault beobachteten Jahrhunderte langen Trennung von Sichtbarem und Sagbarem, als auch mit dem in diese Disjunktion eingebetteten Postulat Lessings, wonach »der Raum das Gebiet des Malers« und »die Zeitfolge« dasjenige des Dichters sei.⁵⁹ Gleichzeitig bedeutet dieser Bruch jedoch auch eine Absage an Auffassungen, die im Kinofilm nichts weiter sehen als »canned theatre«.⁶⁰ Die Einschätzung des optischen Mediums Film als Hybrid aus bildender Kunst und Literatur ist bei Lindsay jedoch weniger dadurch motiviert, dass dieser auch literarischer Autor war, wie Joachim Paech annimmt.⁶¹ Allerdings machen Lindsays literarische Arbeiten, die im Umkreis der »American Renaissance« entstanden und deren prominentester Vertreter wiederum Ezra Pound war, sein Interesse für die vermeintliche Bilderschrift der Hieroglyphen plausibel.⁶² Pound⁶³ (ebenso wie Marshall McLuhan⁶⁴ und Eisenstein⁶⁵) war nämlich maßgeblich beeinflusst von dem Sinologen und Wirtschaftswissenschaftler Ernest Fenollosa, der bereits 1908 in einem folgenreichen Essay die Syntax chinesischer Verse mit der Bilderfolge des Kinofilms verglichen hatte:

In der algebraischen Formel und im gesprochenen Wort gibt es keine naturgemäße Entsprechung von Ding und Zeichen. Alles beruht auf reiner Übereinkunft. Die chinesische Zeichensetzung hingegen folgt dem natürlichen Vorwurf. [...] Das Bild auf der geistigen Netzhaut wird durch solche Zeichen nicht nur ebenso gut, sondern noch lebhafter und lebhafter als durch Worte wachgerufen. [...] Die Gruppe hat etwas vom Wesen einer kinematographischen Bilderfolge.⁶⁶

Mladen Gladić

78

Die unmittelbare Beziehung der kinematografischen Bilderfolge zur gefilmten Realität und damit ihre gleichfalls unmittelbare Adressierung des Publikums bildet das scheinbar evidente Modell für die chinesische Schrift. Daneben betont Fenollosa, dass sich im Medium der chinesischen Schrift Bewegung abbilden lasse, während sich die Malerei und auch die Fotografie darin insofern als »unwahr« erwiesen, als sie trotz ihrer Konkretheit das Element der »natürlichen Abfolge unterschlagen«. Im Gegensatz zu Malerei und Fotografie, aber auch zur abendländischen Poesie – Fenollosa verweist explizit auf Lessings *Laokoon* – vereinige die chinesische Dichtung beides: »Sie spricht uns mit der Unmittelbarkeit des Gemäldes und mit der Wendigkeit der Lautfolge an.«⁶⁷

Die Übertragung des vermeintlich Evidenten – das Kino – und seiner Adressierungsqualitäten auf die chinesische Schrift, die Fenollosa hier vornimmt, lässt sich in umgekehrter Richtung auch bei Lindsay beobachten, was den Verdacht nahe legt, dass es sich hierbei um eine Figur handelt, die man in Abwandlung der von Heinz von Foerster für die Zirkularität von Körper- und Technikmetaphern geprägten Figur der *anthropomorphia inversa* als *metaphora inversa* bezeichnen kann.⁶⁸ Erklärt man nämlich das Exotische, in diesem Fall die chinesische Schrift, mit dem scheinbar Bekannten, so ist der nächste Schritt nicht weit: Indem die einmal als geklärt und festgelegt angenommenen Qualitäten dieses Anderen, Exotischen, als Modell benutzt werden, erklärt man das, was ursprünglich der Bildspender war, mit dem ursprünglichen Bildempfänger: in diesem Fall das optische Medium Film mit der Bilderschrift der fremden Kultur.

Die Wendung von der Beschreibung des Films als raum-zeitliches Hybridmedium zum Thema »hieroglyphics« ist daher alles andere als »unvermittelt«.⁶⁹ In einer Rezension zu D.W. Griffiths *INTOLERANCE* (1916), die zugleich einen Nachruf auf Hugo Münsterberg darstellt, den frühen Mitstreiter im Kampf um die Akzeptanz des Kinos als Kunst, interpretiert Lindsay das mehrfach wiederkehrende Bewegungsbild einer schaukelnden Wiege als »Schlüsselhieroglyphe« des Films: Die Wiege figuriert nach Lindsay als »ewig schaukelnde Wiege der Menschheit«.⁷⁰ Diese Deutung führt das ästhetische Programm, dem die Einführung der Hieroglyphenmetapher folgt, exemplarisch vor: *INTOLERANCE* besteht aus vier ineinander verwobenen Handlungssträngen, die Ursache und Folgen menschlicher Intoleranz darstellen sollen. Verbunden sind diese Handlungsstränge, die zugleich vier verschiedene historische Zeitpunkte darstellen (vom antiken Babylonien über die Kreuzigung Christi und die Bartholomäus-Nacht bis in die »Aktualität« von 1916) nicht nur durch den wiederkehrenden *plot* von Liebe und Verrat, sondern vor allem da-

durch, dass sie skandiert (und zugleich verbunden) werden durch die Einstellung auf die Wiege. Ob sich Griffith hier tatsächlich Lindsays Vorschläge zu einem hieroglyphischen Kino zu Eigen gemacht hat, ist dabei zweitrangig.⁷¹

Wichtiger sind die methodischen Richtlinien, die dem potentiellen und tatsächlichen Filmmacher nahegelegt werden. Für Lindsay geht es darum, Szenarien mittels einer Bilderschrift sichtbar zu machen.⁷² Dabei zweifelt er die logografische Qualität der altägyptischen Schriftzeichen durchaus nicht an, was daran deutlich wird, dass er die lateinischen Äquivalente der jeweiligen Hieroglyphen, die er vorführt, jeweils mitliefert. Dies jedoch nicht aus philologischem Interesse an der ägyptischen Schrift, sondern als Argument für die Möglichkeit eines Alphabets der bewegten Bilder, eines »moving-picture alphabet«. Das Plädoyer erfolgt dabei zu Gunsten eines relativ beschränkten Inventars filmischer »Hieroglyphen«, denen neben ihrer »wörtlichen« auch figurale Bedeutung (»the spirit meaning«⁷³) zukommen kann. Der Filmmacher, so Lindsays Vorschlag, solle sich mit achthundert ägyptischen Hieroglyphen ausrüsten und diese auf Karton malen. Einmal einzeln ausgeschnitten, könne dann auf der Rückseite der einzelnen Karten eben jenes »spirit meaning« notiert werden, das über das unmittelbar in den Hieroglyphen Abgebildete hinausgehe. Die Hieroglyphe eines Thrones, um nur ein Beispiel zu nennen, die Königlichkeit oder deren Implikationen unmittelbar denotiere, könne auf der Rückseite etwa mit der Konnotation »Der Thron der Weisheit« versehen werden⁷⁴ – offenbar gehört die bei Griffith eingesetzte »Hieroglyphe« der Wiege in diese Kategorie. (Eine Ente hingegen, deren Hieroglyphe im römischen Alphabet der Buchstabe Z zukomme, bedeute die Endgültigkeit arkadischen Friedens. Darüber hinaus jedoch nichts, denn man müsste ein Maeterlinck oder Swedenborg sein, um eine höhere, mystische Bedeutung aus einer Ente herauszulesen.⁷⁵)

Desweiteren geht Lindsay von Gesichtsausdrücken aus, die als »fixed facial hieroglyphics« verwendet werden könnten.⁷⁶ Damit schließt er zum einen an die Physiognomik etwa eines Johann Caspar Lavater an, der die Lesbarkeit äußerlicher Züge, vor allem des Gesichts, unterstellte und in der Physiognomie des Einzelnen eine lesbare, motivierte und nicht-arbiträre Schrift sah, zum anderen an einem Filmdiskurs, der von der Lesbarkeit pathognomischer Zeichen, das heißt von mimischer Expressivität im Film ausgeht.⁷⁷ Schließlich stellt Lindsay Analogien her zwischen der aufmerksamkeitslenkenden Technik der Großaufnahme im Kinofilm – für Münsterberg ein zentrales Element der aufmerksamkeitslenkenden »Psychotechnik« des »Lichtspiels«⁷⁸ – und der altägyptischen Technik, mit verschiedenen Größen der jeweiligen Hieroglyphen Be-

Mladen Gladić

80

deutungsunterschiede auszudrücken.⁷⁹ Auf diese Weise entsteht ein Set von (Bilder-)Schriftzeichen – ein »moving picture Esperanto« – das, korrekt eingesetzt (von zwanzig eingesetzten Hieroglyphen soll, so Lindsay, nur eine in der übertragenen Bedeutung verwandt werden), äußerst fruchtbare Wirkung für das Kino als Kunst haben könne.⁸⁰ So könne auch das Publikum, das Filme als Hieroglyphenschrift analysiert, eine neue Toleranz und ein neues Verständnis für die Entwicklung des Kinofilms und seiner Konzepte entwickeln, das heißt ein Verständnis für den Film als »Bilderschrift«.

4.

Diese weitgehend poetologische und ästhetische Zielrichtung bildet nur einen Strang der Argumentation Lindsays. Mit anderen Vertretern des frühen Filmdiskurses teilt er zwar die Betonung des Schrifthaften des Films und die Analogisierung des Kinos mit archaischen Schriftsystemen – für Lindsay ist die Erfindung des Films eine ebenso große Errungenschaft wie die steinzeitliche Bilderschrift. 1919 wird Victor Perrot dieselbe Analogie benutzen: »Es ist eine Schrift, die alte ideographische Schrift!«⁸¹ In den dreißiger Jahren zieht Georges Damas die Schlussfolgerung, das Kinobild sei »im selben Sinne ein Zeichen für die Gedanken seines Verfassers, wie es die ersten ockerfarbenen Zeichnungen in den prähistorischen Grotten gewesen sind, ein Zeichen wie die altägyptischen Hieroglyphen«.⁸²

Mit solchen Formulierungen wird somit einerseits die Idee eines Filmautors als *auteur*, wie sie Alexandre Astruc berühmte Rede vom »caméra stylo« impliziert, heraufbeschworen: Eine Filmkunst, die die Kamera als »Federhalter« benutzt, so Astruc, setze voraus, »daß der Scenarist seine Filme selber macht [...], denn bei einem solchen Film hat die Unterscheidung zwischen Autor [*auteur*] und Regisseur [*réalisateur*] keinen Sinn mehr.« Was hier eingefordert wird, ist ein »unmittelbares« Verhältnis des Filmautors zu dem von ihm geschaffenen Werk, ein Verhältnis, das Astruc mit der Metapher des Schreibens näher bestimmt: »Die Regie [*mise en scène*] ist kein Mittel mehr, eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine wirkliche Schrift.«⁸³ Dieser Sachverhalt trifft nach Lindsay auch für Ägypten (sowie für China und Japan) zu:

[S]tyle and mere penmanship and brushwork are to be conceived as inseparable. No doubt the Egyptian scholar was the man who could not only compose a poem, but write it down with a brush. Talent for poetry, deftness in inscription, and skill in mural painting were probab-

ly gifts of the same person. The photoplay goes back to this primitive union in styles.⁸⁴

Einerseits wird hier – als *auteur*-Konzept *avant-la-lettre* – die Idee des Autorenfilms gefeiert und gleichzeitig in aller Klarheit an die altägyptische Inschriftenschrift rückgebunden; andererseits wird die bereits geschilderte sakrale Deutung der Hieroglyphen beerbt, wonach diese auf *unmittelbarer* Signifikation beruhen: Von Lindsay bis Astruc wird der Film als »Traum vom sprechenden Auge« und Kalligramm geträumt.

Lindsays Analyse des Kinos als Bilderschrift hat jedoch noch einen zweiten Fokus, ohne den die Frage nach dem Verhältnis von Sichtbarem und Sagbarem zu einem spezifischen historischen Zeitpunkt in einer Kultur hier unbeantwortet bliebe. Es ist gerade nicht allein die »Anciennität«⁸⁵ (umso weniger, wenn man die hier vorgeschlagene Figur einer *metaphorica inversa* in Betracht zieht), mit der das neue Medium als Kunst legitimiert werden soll, die sich in der Rede vom Hieroglyphischen des Kinos niederschlägt, auch wenn die Betonung der »primitiven Einheit des Stils« solches suggeriert. Das »fait cinéma« (Metz), welches Lindsay betont und mit der Charakterisierung des Kinofilms als hieroglyphisch identifiziert, ist ein anderes. Das wird in denjenigen Passagen überdeutlich, in denen Lindsays Analyse des Kinos die Popularität des Actionfilms kurzschließt mit dem Geschwindigkeitsbedürfnis, das von der industriellen und technischen Entwicklung der westlichen Kultur – und das heißt: des fordistischen Systems der zehner Jahre – geschürt wird: »Why does the audience keep coming to this type of photoplay if neither lust, love, hate, nor hunger is adequately conveyed? Simply because such spectacles gratify the incipient or rampant speed mania in every American.«⁸⁶

Lindsays Beispiel für die Adressierungsleistung des Actionfilms ist passender Weise ein von Griffith inszenierter Film mit dem Titel *MAN'S GENESIS* über den Kampf zweier Höhlenmenschen um eine Frau, ein Kampf, den der Höhlenmensch (cave-man-gorilla) »Weak-Hands« dadurch gewinnt, dass er seinen Rivalen »Brute-Force« erschlägt. Diese David-gegen-Goliath-Geschichte erhält ihre besondere Pointe dadurch, dass es die Erfindung des Hammers (bzw. eines Prototyps) ist, die den schwachen, aber intelligenten »Weak-Hands« über die schiere Gewalt seines Kontrahenten siegen lässt. Der *plot* des Films ist jedoch weniger interessant als das Publikum, das Lindsay dieser Art des Kinos zuordnet: Dieses besteht aus »mechanical americans, fond of crawling on their stomachs to tinker their automobiles«⁸⁷ – ein Publikum, dass sich des aufrechten Gangs zugunsten schnellerer Fortbewegungsmittel entledigt hat und

Mladen Gladić

82

sich für die filmische Darstellung der Entwicklung der ersten Waffe begeistern lässt, als würde es der Geschichte der Gebrüder Wright beiwohnen. Es ist allerdings weniger das leidenschaftliche Mitfühlen, was durch diese Filme ausgelöst wird, als die Erfindungsgabe des Publikums, so Lindsay.

Das sollte nicht darüber hinweg täuschen, dass die Überlegung an dieser Stelle in erster Linie den »Höhlen-Männern und -Frauen« der zeitgenössischen Slums gilt, denn diese bilden den primären Adressatenkreis des Action-Films. Die Hoffnung, dass das Alphabet der Bilderschrift zu etwas werden könne, was »more all-pervading, yet more highly wrought, than any written speech« sei,⁸⁸ adressiert somit nicht zuletzt die »neuzeitlichen Barbaren«, so dass eine Nähe zum berühmt-berüchtigten Diktum Papst Gregors des Großen, der um 600 postuliert hatte: »*quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura*«,⁸⁹ hier nicht von der Hand zu weisen ist. So hat Lindsay nicht nur das filmische *auteur*-Konzept vorweggenommen, sondern erweist sich als vorausschauender Diagnostiker einer *Visual Culture* im Sinne Stuart Halls: als »composed of ›systems of representation‹, using visual ›languages‹ and modes of representation to set meaning in place«. ⁹⁰ Das belegt sein nachdrückliches Interesse an einer fortschreitende Visualisierung der US-amerikanischen Gesellschaft: »A tribe that has thought in words since the day it worshipped Thor and told legends of the cunning of the tongue of Loki, suddenly begins to think in pictures.«⁹¹ Auch die vorausschauende Vision einer Ikonologie und Filmphilologie gehört hierher: »When these are ancient times, we will have scholars and critics learned in the flavors of early moving picture traditions. . .«. ⁹² Es ist also nicht die Anciennität, die mit der Hieroglyphenmetapher aufgerufen wird, die Lindsay dazu veranlasst, den Vergleich zu ziehen, sondern vielmehr die absolute Modernität und Relevanz, die er der Rolle des Sichtbaren in der zeitgenössischen Kultur beimisst.

Auf der anderen Seite jedoch büßt die Betonung der Bedürfnisse sozial schlechter gestellten Schichten dann ihren vermeintlichen Humanismus ein, wenn Lindsay ganz konkret vom »politischen Nutzen« der Bilderschrift des Filmmediums spricht:

The leaders of the people, and of culture, scarcely know, that photoplay exists. But in the remote villages the players mentioned in this book are as well known and as fairly understood in their general psychology as any candidates for president bearing political messages.⁹³

Das führt zurück zur Argumentation Gregors des Großen: Bilder sind Schrift für Idioten, »qui in ipsa vident quid sequi debeant.«⁹⁴ In den Bildern erkennen

sie, was sie zu befolgen haben. Ist das Sichtbare so in den Bereich des Sagbaren übergegangen, gibt das Bild, wie Manfred Schneider betont, »den Illiteraten das Gesetz zu lesen und richtet ihr Auge auf die höchsten Embleme der Macht.«⁹⁵

5.

Der kritischen Theorie wird häufig ein traditionell schlechtes Verhältnis gegenüber den audiovisuellen Medien Kino und Fernsehen attestiert,⁹⁶ wobei vermutet wird, dass das »Bilderverbot« der kritischen Theorie der »photographischen Grundlage des Mediums [geschuldet ist], die einer scheinbar unvermittelten Verdoppelung von Wirklichkeit Vorschub leistet«.⁹⁷ Eine solche grundsätzliche Kritik mag ein Ausgangspunkt für Adornos schroffe Ablehnung von Kino und Fernsehen sein: Fernsehen wird für Adorno noch in den 60er Jahren in erster Linie daraus bestehen, »die sichtbare und alltägliche Oberflächenrealität, in der wir leben, noch einmal zu reproduzieren.«⁹⁸

Betrachtet man aber jene Texte, die Kino und Fernsehen als exemplarische Manifestationen der Massenkultur bestimmen, so wird ersichtlich, dass das Problem der kritischen Theorie mit den Medien nicht primär im Verstoß gegen ein Bilderverbot liegt, sondern in deren Vermischung bzw. Hybridisierung von Sagbarem und Sichtbarem. Diesen Befund stützt, dass Adorno und Horkheimer das Kino als »Mesalliance von Roman und Photographie«⁹⁹ an die Spitze der kulturindustriellen Medienpyramide stellen. Die von Vachel Lindsay gefeierte *Lesbarkeit* des Kinos, das die bei Lessing sich diametral ausschließenden Paradigmen Raum und Zeit zu verschmelzen und damit auf illusorische Weise einen Isomorphismus von Sichtbarem und Sagbarem herzustellen wisse, wird in den Schriften Adornos und Horkheimers gerade als das Prekäre der audiovisuellen Medien angesehen und anhand der Hieroglyphenmetapher ausgeführt. Dies trifft sowohl auf die erst posthum veröffentlichte Fortsetzung des »Kulturindustrie«-Kapitels der *Dialektik der Aufklärung* als auch auf Adornos Prolog zum Fernsehen zu, was die These Miriam Hansens, wonach »mit dem Übergang zum Tonfilm die Analogie [von Hieroglyphenschrift und Film] an Überzeugungskraft und Opportunität« verloren hätte, zumindest relativiert.¹⁰⁰

Samuel Weber hat angesichts der Rede von *Bildersprache* und *Bilderschrift* angemerkt, dass es so scheine, als bestehe aus Sicht der kritischen Theorie die Qualität sowohl des Monopolkapitalismus der Kulturindustrie als auch des Nazismus und Faschismus in einem einzigen »Lese- und Schreibritual«.¹⁰¹ Tatsächlich figurieren in diesen Texten die »uneigentlichen« Bilder der Massenkultur, diejenigen von »Schlagern und Textwendungen« nämlich, nicht weniger als die

Mladen Gladić

84

»eigentlichen« Bilder des Films, als »priesterliche Hieroglyphenschrift«¹⁰² und als »Bildersprache« bzw. »Bilderschrift«.¹⁰³ »Im Traum der Lenker von der Mumifizierung der Welt ist Massenkultur die priesterliche Hieroglyphenschrift, die ihre Bilder den Unterjochten zukehrt, nicht, damit man sie *genießt*, sondern *damit man sie liest*.«¹⁰⁴

Man hat es bei diesem Lesen von massenkulturellen Bildern mit einer speziellen Tätigkeit zu tun, die nur im Umkreis der Schriften zur Kulturindustrie auftaucht, und die nicht generell dem entspricht, was für Adorno »Lesen« und »Lektüre« heißt. Die Frage, inwieweit man eine oder mehrere Lektöuren in Adornos Schriften aufspüren kann, muss hier allerdings unbeantwortet bleiben.¹⁰⁵ Stattdessen soll in einem ersten Schritt versucht werden, die »Lektüre« – in der Doppelbedeutung von Lesevorgang und Lesestoff, die nach Adorno und Horkheimer die Massenkultur ihren Rezipienten abverlangt bzw. auferlegt – nachzuzeichnen.

Die Bilder, welche die Hieroglyphenschrift der Massenkultur ihren Adressaten zeigt, müssen gelesen werden – sie werden nicht »genossen«. Eine auf das oben Zitierte folgende Stelle – die Adorno wörtlich in den späteren *Prolog* übernimmt – ersetzt die Kategorie des Genusses durch die der *Betrachtung*, das »Lesen« wird als *Auffassen* spezifiziert: Die Bilder von Film und Television »werden *aufgefasst*, nicht *betrachtet*«¹⁰⁶ »Betrachten« und »Genießen« sind hier eindeutig libidinös konnotiert, was durch den Kontext angezeigt wird. Adorno spricht davon, dass, indem etwa »Sexuelles durch die Darstellung entsexualisierter Rohheit und Gewalttat ersetzt wird«, der »Wille der Verfügenden in jene Bildersprache ein[geht], die sich so gern als die der mit ihr Belieferten ausgeben möchte.«¹⁰⁷ Die bildliche Repräsentation dessen, was in den Zuschauern »vorbegrifflich schlummert«, versteht Adorno gleichzeitig als Anweisung, bestimmten Verhaltensregeln zu folgen.

Diese Ersetzung von Genuss und Betrachtung durch die *Lektüre* und das Befolgen eines »behavioristischen Scripts«¹⁰⁸ hat aber weniger damit zu tun, dass es das Vorbegriffliche der Zuschauer wäre, das sich in den massenkulturellen Bildern manifestiert: »Die Traumfabrik fabriziert nicht sowohl die Träume der Kunden, als das sie den Traum der Lieferanten unter die Leute bringt.«¹⁰⁹ Gleichwohl spricht Adorno hier von einer »Ähnlichkeit« zwischen Massenbild und Unbewusstem: Die Mimikry am Vorbewussten, den Triebregungen des Publikums hat für Adorno regressiven Charakter. Es ist allerdings primär die Funktionsweise des technischen Mediums, welche dafür einsteht, den Bildern Schriftcharakter zu verleihen: So nähern »die aufblitzenden und entgleitenden Bilder der Schrift sich an [...] Das Auge wird vom Streifen mit-

gezogen wie von der Zeile, und im sanften Ruck des Szenenwechsels blättert die Seite sich um.« Die bewegten Bilder werden zu Schriftzeichen schon durch die Geschwindigkeit, in der sie vorüberziehen, der Schriftcharakter als »Bilderschrift« bzw. Hieroglyphe« ergibt sich aus der raum-zeitlichen Hybridisierung, der »Übergang von Bild in Schrift [wird] von der Technik des Massenkunstwerks vollzogen«.¹¹⁰

Dass Lektüre an dieser Stelle medieninduziert ist, steht daher außer Frage, was auch durch die folgende Passage unterstrichen wird, in der Horkheimer und Adorno den hieroglyphischen Charakter des Films anhand einer medialen Verschränkung bekräftigen, die Vachel Lindsay noch nicht hätte in Betracht ziehen können. Die »Tendenz zur Hieroglyphe« nämlich, die »in der bisherigen Geschichte der Massenkultur Epoche« gemacht habe, findet ihren Höhepunkt in der Implementierung der Tonspur ins Medium: Während im Stummfilm Schrift und Bild alterniert haben, was den »Bildcharakter der Bilder« betont habe, »verschleucht« die massenkulturelle Errungenschaft des Tonfilms die Schrift als Fremdkörper aus dem Film. Dieser Umstand, so die Autoren, habe aber nur dazu geführt, dass die Bilder »ganz zu der Schrift [geworden sind], die sie absorbieren.«¹¹¹ Das gilt verstärkt für das Fernsehbild, bei dem die Tonspur, und damit die Rede der Figuren, »womöglich noch mehr Rückübersetzung« sei. Das aber, was hier gesprochen wird, ist »nicht Ausdruck einer Intention, eines Geistigen, sondern Verdeutlichung der Gesten, Kommentar der Weisungen, die vom Bild ausgehen.«¹¹² Der Weisungscharakter der Bilderschrift kulminiert schließlich im Befehl zur *Identifikation*:

Wenn ein Film ein Glanzmädchen ausstellt, so kann er offiziell dafür oder dagegen sein, es kann als Erfolgsheroine verherrlicht oder als Vamp bestraft werden. Als Schriftzeichen aber meldet das Glanzmädchen etwas ganz anderes, als die psychologischen Spruchbänder, die ihm zum grinsenden Mund heraushängen. *Nämlich die Anweisung, ihm ähnlich zu sein.*¹¹³

Dass sich die Bilder im Massenkunstwerk in Schrift verwandeln, hat neben der Qualität als sowohl »bewegte« als auch »sprechende« Bilder für Horkheimer und Adorno nicht zuletzt den Grund, dass ihr rascher Wechsel sie allenfalls aufblitzen lässt und sie im selben Moment »entgleiten«, wie sie erscheinen.

Noch für die soziologische Systemtheorie Luhmanns kennzeichnet Werbung und Reklame, dass »Aufmerksamkeit [...] nur extrem kurzfristig in Anspruch genommen [wird], so daß keine Zeit bleibt für kritische Würdigung

Mladen Gladić

86

oder überlegte Entscheidung. Was an Zeit fehlt, wird durch Drastik ausgeglichen.«¹¹⁴ Das Drastische, das zum ubiquitären Merkmal der Massenprodukte avanciert, führt aus Sicht der kritischen Theorie primär zu einer »Verkümmierung der Vorstellungskraft und Spontaneität des Kulturkonsumenten«.¹¹⁵ Es sind die Produkte selbst, »allen voran das charakteristischste, der Tonfilm, [die] ihrer objektiven Beschaffenheit nach, jene Fähigkeiten« lähmen: »Sie sind so angelegt, daß ihre Auffassung zwar Promptheit, Beobachtungsgabe, Versiertheit erheischt, daß sie aber denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten, wenn er nicht die vorbeihuschenden Fakten versäumen will.«¹¹⁶

Solche *Drastik* suspendiert die Einbildungskraft des Publikums, die »durch die automatisch verbissene Kontrolle darüber substituiert [wird], ob auch »die letzte *imago*, die zur Verteilung gelangt, das genaue sachkundige und zuverlässige Abbild des entsprechenden Stückchens Wirklichkeit sei.«¹¹⁷ Dem optischen Medium kommt hierbei der zweifelhafte Verdienst einer »Gewöhnung der Sinne ans neue Tempo«¹¹⁸ zu, besonders in seiner Form als »Trickfilm«. Im massenkulturellen Medienverbundsystem figuriert der Trickfilm für Adorno und Horkheimer als exemplarisches Medium zur Einübung der einzigen kulturellen Kommunikation, die unter monopolkapitalistischen Verhältnissen möglich ist – der Kommunikation in der Form des »Signals«: »Die Signifikation, als einzige Leistung des Worts von Semantik zugelassen, vollendet sich im Signal. Ihr Signalcharakter verstärkt sich durch die Raschheit, mit welcher Sprachmodelle von oben her in Umlauf gesetzt werden.«¹¹⁹

Ein Beispiel für den Erfolg solchen Einübens von Geschwindigkeit ist der neuere Schlager, der Hit, dessen Erfolg sich – wortgemäß – »schlagartig« einstellt. Man mag zwar den analytischen Wert des Beispiels bezweifeln, doch etwas an der »heraufziehenden Einheit« der Politik scheinen die Autoren hier getroffen zu haben. So weist Karl-Heinz Bohrer darauf hin, dass »noch die faschistische Absage an den Gedanken der Kontinuität mit der Emphase der »Plötzlichkeit« kongruent geht«.¹²⁰ Die Signalanlage der Kulturindustrie verkündet auch den »Blitzkrieg«¹²¹ Dieselbe Plötzlichkeit, die dazu führt, dass die bewegten Bilder im Aufblitzen »aufgefaßt« und in ihrer Signalwirkung »verstanden« und befolgt werden, hat aber einen weiteren entscheidenden Anteil an ihrer Verwandlung in Schriftzeichen: Die Bilder, zumal die der Gesichter, erstarren als Schriftzeichen zu »Masken«, sie werden »mumifiziert«.¹²²

6.

Die kritische Theorie übernimmt das Modell der Hieroglyphe in seiner klassischen, vom zweifachen Vergessen geprägten Form: Indem Bilder im optischen

Medium in Bewegung gesetzt werden, kommt ihnen Schriftcharakter zu. Der Tonfilm perfektioniert diese Entwicklung, indem er eine Gleichzeitigkeit von Sprechen und Sehen garantiert. Die erhöhte Geschwindigkeit schließlich dient dazu, dass das Gesehene nur als Signal aufgenommen und befolgt wird. Ex negativo träumt die kritische Theorie den Traum des Kalligramms, in dem »das sprachliche Zeichen und die visuelle Darstellung [...] mit einem Schlag gegeben sind«, weiter und fort: nämlich als Alptraum.¹²³

Unter diesen Befund einen Schlussstrich zu ziehen, wäre dennoch verfrüht: Zum einen, weil Adornos und Horkheimers Beschreibung der kulturindustriellen Bilderschrift an zwei prominente Verwendungen der Hieroglyphen-Metapher erinnern, deren Autoren eine außerordentlich große Rolle für die Theorieentwicklung der kritischen Theorie spielen: Marx und Freud. Zum anderen aber, weil sich aus der hier nachvollzogenen Beschreibungsleistung des Hieroglyphischen als gewissermaßen negativem Kommunikationsideal noch keine Rückschlüsse ziehen lassen für ein *Gegenmodell* zur totalisierenden Gewalt des Medienverbundsystems der Kulturindustrie. Die Suche nach diesem Gegenmodell führt im Folgenden über Kants Konzeption des Schematismus, die schon im Titel des Fortsetzungskapitels zur Kulturindustrie – »Schema« – anwesend ist.

Die Verwendung der Hieroglyphenmetapher im Umkreis der kritischen Theorie verweist zuallererst auf Karl Marx' Bezeichnung der Wertform als »Hieroglyphe«: Marxens Rede von der »Hieroglyphe«, hinter deren Geheimnis die Menschen zu kommen versuchen, sobald ihre Arbeitsprodukte nicht mehr der »Gebrauchsgegenständlichkeit« entsprechen, sondern »innerhalb ihres Austausches [...] gesellschaftlich gleiche Wertgegenständlichkeit« erhalten, lässt sich dabei auf die Konzeption der Massenkultur als Bilderschrift beziehen.¹²⁴ Die Wertform verwandelt demnach die eigene Arbeitsleistung in eine Schrift, die Gegenstand von Lektüre werden kann. Parallel hierzu ist die zu entziffernde Hieroglyphenschrift der Kulturindustrie »Botschaft vom Kapital.«¹²⁵

Neben dieser Bedeutung, die auf die Marxsche Begrifflichkeit des Warenfetischs zurückgeht, lässt die Hieroglyphen-Metapher bei Horkheimer und Adorno jedoch auch an die Freudsche Konzeption des Traumes als einer Bilderschrift denken: Die Traumfabrik, die, wie gesehen, weniger am Vorbewussten des Publikums interessiert ist, als dass sie Mimikry an diesem betreibt und somit den »Traum der Lieferanten unter die Leute bringt«,¹²⁶ bedient sich einer Bilderschrift, die dem nahe kommt, was Freud als Ursache des »»regredienten« Charakters« des Trauminhalts bezeichnet hat.¹²⁷ Denn aufgrund dieses Regressionspotentials des Traums werden die Traumgedanken in eine »Bilderschrift«

umgegossen, so dass dem Analytiker die Aufgabe gestellt ist, diese Bilder rückzuübersetzen.¹²⁸ Dass es sich hierbei nicht um eine Art von Ekphrasis des Traumes bzw. der Traumbilder »als zeichnerische Komposition« handelt, ist durch die Bezeichnung des Trauminhalts als Rebus, als Bilderrätsel angezeigt: Die Traumdeutung hat sich somit darum zu bemühen, »jedes Bild durch eine Silbe oder ein Wort zu ersetzen, das nach irgendwelcher Beziehung durch das Bild darstellbar ist«.¹²⁹

Regression, als formaler Prozess,¹³⁰ bedeutet für Freud allerdings auch, dass »primitive Ausdrucks- und Darstellungsweisen die gewohnten ersetzen«.¹³¹ Diese Möglichkeit ist immer gegeben, da »die primitiven Zustände immer wieder hergestellt werden [können]; das primitive Seelische ist im vollsten Sinne unvergänglich«.¹³² Dies gilt nicht nur auf individualpsychologischer Ebene, sondern auch für die »Rückkehr zur Vergangenheit [...] sogar der Menschheit«. Diese Rückkehr, die Freud auch mit dem Konzept des »Wiederholungszwangs« assoziiert, findet sich denn auch »auf den verschiedensten Gebieten: Psychopathologie, Träume, Geschichte der Zivilisationen, Biologie etc.«¹³³

Man kann davon ausgehen, dass Adorno und Horkheimer sowohl die Marxsche Metapher der Hieroglyphe wie auch die Freudsche Rede vom Traum als Bilderschrift im Sinn hatten, als sie die Massenkultur mit der Hieroglyphen-Metapher interpretierten. Dass die »Hieroglyphenschrift der Massenkultur« jedoch auf eines der Modelle reduzierbar ist, wäre ein Fehlschluss. Die *Fortsetzung* des »Kulturindustrie«-Kapitels führt nicht umsonst das »Schema« im Titel (dafür spricht nicht nur Adornos notorische Feinfühligkeit in diesen Dingen¹³⁴). Die Überschrift verweist darüber hinaus auf eine entscheidende Passage im »Kulturindustrie«-Kapitel – was den Text erst als *Fortsetzung* lesbar macht: »Die Leistung, die der kantische Schematismus noch von den Subjekten erwartet hatte, nämlich die sinnliche Mannigfaltigkeit vorweg auf die fundamentalen Begriffe zu beziehen, wird dem Subjekt von der Industrie abgenommen.«¹³⁵ Die Medien der Kulturindustrie ersetzen das, was bei Kant noch als »geheimer Mechanismus, der die unmittelbaren Daten bereits so präpariert, dass sie ins System der Reinen Vernunft hineinpassen«, allein dem Subjekt zukommt.¹³⁶

Für Kant besteht das Grundproblem der Erkenntnis im Verfahren, Gegenstände überhaupt »unter« Begriffe zu bringen,¹³⁷ das heißt in der »Subsumption« eines Gegenstandes unter einen Begriff. Dieses Subsummieren droht einem Paradox zu verfallen, da »die Vorstellung des ersteren mit der letzteren *gleichartig* sein [muss], d. i. der Begriff muß dasjenige enthalten, was in dem darunter zu subsumierenden Gegenstand vorgestellt wird«.¹³⁸ Da aber Begriff

und Anschauung, Sagbares und Sichtbares heterogen und disjunkt sind, weil sie unterschiedlichen ›Stämmen der Erkenntnis‹ – Rezeptivität und Spontaneität – entspringen,¹³⁹ muss etwas »Drittes«¹⁴⁰ angenommen werden: das Schema der Einbildungskraft, das »Möglichkeit der Inklusion von Begriff und Anschauung«¹⁴¹ leistet.

Diese »dritte Instanz« ist weder Bild noch Begriff, weder Sagbares noch Sichtbares, und nur deshalb kann, so Kant, von einer Gleichartigkeit gesprochen werden: Als vermittelnde Vorstellung zwischen den heterogenen Feldern von Bild und Begriff muss das Schema »rein (ohne alles Empirische) und doch einerseits *intellektuell*, andererseits *sinnlich* sein.«¹⁴² Denn als empirisches Bild, sei es nun in der Bedeutung eines unmittelbar gegebenen Anblicks oder als Abbild, als »repraesentatio singularis, was die Anschauung doch ist«, kann es nie die Allgemeinheit des Begriffs erreichen. Aber aus eben diesem Grunde ist der Begriff »als das vorgestellte Allgemeine [...] wesensmäßig nicht abbildbar.«¹⁴³ Was als Schema vermittelnd zwischen diesen beiden Polen wirkt, kann demnach weder Bild noch Begriff sein, sondern muss regelhaft auf das Zustandekommen der Subsumption des einen unter das andere einwirken und »die Regel in die Sphäre der möglichen Anschaulichkeit« *hineinhalten*, wie Heidegger kommentiert.¹⁴⁴ Dabei bleibt der allgemeine Begriff für sich genommen ›leer‹, »wenn ihm keine konkrete Anschauung [...] korrespondiert«, was umgekehrt auch für die Anschauung gilt, die »für sich genommen ›blind‹ ist.«¹⁴⁵ Umberto Eco hat darauf hingewiesen, dass die Schematisierungsleistung, die auf empirische Begriffe zutrifft, oft einem unbewussten *vitium subreptionis* geschuldet sei. Was durch Erziehung der Erfahrung zugeführt wurde, wird im folgenden Gebrauch automatisch aktualisiert – so automatisch, dass sowohl die Schematisierungsleistung als auch die fremd-induzierte Erfahrung der Verknüpfungsregel im Dunkeln bleibe.¹⁴⁶

Das »Geheimnis« des Schematismus, den Kant selbst beschrieben hat als »eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele, deren wahre Handgriffe wir der Natur nur schwerlich jemals abraten, und sie unverdeckt vor Augen legen werden«¹⁴⁷ ist, so die Autoren der *Dialektik der Aufklärung*, »heute enträtselt.«¹⁴⁸ Indem die Kulturindustrie und mit ihr die audiovisuellen Medien das, was sie sichtbar machen, zugleich immer einem Regime des Sagbaren unterwerfen, übernehmen sie diejenige Funktion, die im Kantischen System der Einbildungskraft zukommt. Es ist die (mehrfache) Dopplung, die der Bilderschrift der audiovisuellen Medien ihre schematisierende Qualität gibt: in dem Moment, wo keine Antithese mehr zwischen Bild und Schrift, zwischen Sichtbarem und Sagbarem besteht, da das eine ins andere übergeht

und in einer »Hieroglyphenschrift« verschmilzt, ist ein eigenständiges Schematisieren, das bei Kant noch dem Subjekt zuteil wurde, nicht mehr gegeben bzw. unnötig geworden: die *Phantasie* bleibt auf der Strecke. Das »Schema der mechanischen Reproduzierbarkeit«, ¹⁴⁹ die endlose Reproduktion des Immergleichen, bildet hier ihr ganz eigenes Verständnis eines *vitium subreptionis* aus, das entscheidend vom »Aufblitzen und Entgleiten« der Bilderschrift geprägt ist.

Vor diesem Hintergrund scheint es sinnvoll, in Adornos und Horkheimers Fall die Hieroglyphen-Metapher als Verweis auf »materialisierte« Schemata im Sinne von Christian Metz zu sehen. ¹⁵⁰ Schon Lindsays Konzept eines »moving picture Esperanto«, das er aus der Anwendung des hieroglyphischen Prinzips entstehen sehen wollte, folgt einem Prinzip der Schematisierung. Joachim Paech hat angemerkt, dass Lindsays »Hieroglyphik des Films letztlich [...] auf eine Beobachtung stereotyper Formen und Figuren in Filmen, die er für seine Typologie des Films analog zur Schrift und Malerei durch ihre Kombination in der Hieroglyphe semantisch operationalisiert«, hinausläuft. Diese visuellen Formen, so Paech, sollten besser »als mit Hieroglyphen mit figurativen Schemata bezeichnet werden«. ¹⁵¹

Das Misstrauen gegen die audiovisuellen Medien der Kulturindustrie käme somit dem Misstrauen demjenigen gegenüber näher, was Serge Daney das *Visuelle* genannt hat. Daney kontrastiert einen emphatischen Begriff des *Bildes* mit dem *Visuellen* – letzteres besteht aus »lesen und sehen in einem: es bedeutet zu sehen, was es zu lesen gibt.« ¹⁵² Indem das Visuelle – welches, analog zu der von Adorno perhorreszierten Bilderschrift, nicht »genossen« oder »betrachtet« wird – dechiffriert bzw. gelesen werden muss, verhält es sich diametral entgegengesetzt zu dem, was Daney als Bild versteht. ¹⁵³ Dieses *Bild* – als Filmkritiker und langjähriger Redakteur der *Cahiers du Cinéma* hat Daney das Kinobild einer bestimmten Epoche vor Augen ¹⁵⁴ – entzieht sich der Bestimmbarkeit und lässt eine Pluralität von Deutungsmöglichkeiten offen: Es *kann*, kraft seiner Andersheit, noch besetzt werden, es ist ein »leeres Feld«, wie Daney sagt. ¹⁵⁵ Demgegenüber erscheint das Visuelle als »die optische Bestätigung des Vorgehens von Mächten (technologischer, politischer, militärischer Art oder in der Werbung), das als Kommentar nur ein »Alles kapiert!« hervorrufen will. ¹⁵⁶

Daneys Konzeption des Visuellen und der »Hieroglyphenschrift« der kritischen Theorie ist gemeinsam, dass sie als lesbare bzw. gelesene Bilder – als Lektüre – figurieren. Dies trifft zwar auch auf Vachel Lindsays »hieroglyphics« zu. An dieser Stelle lässt sich der negativen Hieroglyphenfaszination

jedoch auch ein kritisches Potential zusprechen. Im Falle der kritischen Theorie wird dies deutlich, wenn man den philosophiegeschichtlichen Rahmen bedenkt, in dessen Grenzen die Hieroglyphen-Metapher als Beschreibungsmodell der medialen Strategien der Kulturindustrie eingeschrieben ist. Samuel Weber hat festgestellt, dass der Begriff der Subjektivität gewissermaßen das »negative Rückgrat« der Kritik der Kulturindustrie bildet.¹⁵⁷ Das entspricht in groben Zügen der hier ausgeführten Rekonstruktion der Hieroglyphenschrift als derjenigen apparativ erzeugten *Lektüre*, die mit der Liquidierung der Einbildungskraft im Kantschen Sinne und der Exteriorität der Schematisierungsleistungspotentialleistung potentiell auch die Subjektivität der Adressaten der Massenkultur liquidiert: Aus den Menschen werden »Objekte, die ohne Einspruch sich manipulieren lassen«.¹⁵⁸ Hier einen rückhaltlosen Kantianismus zu vermuten, fällt nicht schwer, bedenkt man die unmittelbar folgende Passage. Da nämlich dieselben Menschen

als Subjekte, doch stets selber die Grenze der Verdinglichung sind, so muß die Massenkultur in schlechter Unendlichkeit immer wieder auf sie neue sie erfassen: die hoffnungslose Mühe ihrer Wiederholung ist die einzige Spur der Hoffnung, daß die Wiederholung vergeblich, daß die Menschen doch nicht zu erfassen seien.¹⁵⁹

Die Unendlichkeit der wiederholten Erfassung, wie auch die Unvergänglichkeit des primitiven Seelischen, bildet demnach den Stolperstein für die Objektivierung der »Individuen, die sich an Leib und Seele nach der technischen Apparatur zu formen haben«.¹⁶⁰

Dies verdeckt allerdings, dass die Kategorie der Subjektivität einen radikal ambivalenten Charakter für die Dialektik der Aufklärung im Allgemeinen und für die Schematisierungsleistung der priesterlichen *Bilderschrift* im Speziellen einnimmt. Auch dies ist dem zweifachen Vergessen der ägyptischen Schrift geschuldet. Im Einleitungskapitel der *Dialektik der Aufklärung* schreiben die Autoren: »Die Lehre der Priester war symbolisch in dem Sinn, daß in ihr Zeichen und Bild zusammenfielen. Wie die Hieroglyphen bezeugen, hat das Wort ursprünglich auch die Funktion des Bildes erfüllt.«¹⁶¹ Die »urzeitlichen Symbole«, ¹⁶² die die Apparatur der Massenkultur »der Moderne zur Verfügung« stellt, ¹⁶³ indem sie diese »am laufenden Band« zusammensetzt, ¹⁶⁴ entsprechen dem, was Adorno und Horkheimer hier als das Spezifische der frühen Priesterschrift erkennen. Diese bezog nämlich ihren symbolischen Charakter – und somit ihren vermeintlichen Ewigkeitswert – in erster Linie aus dem immer wieder rituell

Mladen Gladić

92

wiederholten Vollzug: »Unerschöpflichkeit, endlose Erneuerung, Permanenz des Bedeuteten sind nicht nur Attribute aller Symbole, sondern ihr eigentlicher Gehalt.«¹⁶⁵

Der Umschlag von Aufklärung in Mythos lässt sich somit auch und gerade an der Hieroglyphenschrift der Massenkultur beobachten. Es würde jedoch die dialektische Struktur dieses Umschlages ausblenden, würde man von einer reinen Wiederholung des mythischen Zeitalters ausgehen. Tatsächlich gehen Adorno und Horkheimer nämlich davon aus, dass der mythische Isomorphismus im Prozess der Entmythologisierung zerbrochen sei:

Mit der sauberen Scheidung von Wissenschaft und Dichtung greift die mit ihrer Hilfe schon bewirkte Arbeitsteilung auf die Sprache über. Als Zeichen kommt das Wort an die Wissenschaft; als Ton, als Bild, als eigentliches Wort wird es unter die verschiedenen Künste aufgeteilt, ohne daß es sich durch deren Addition, durch Synästhesie oder Gesamtkunst je wieder herstellen ließe. Als Zeichen soll Sprache zur Kalkulation resignieren, um Natur zu erkennen, den Anspruch ablegen, ihr ähnlich zu sein. Als Bild soll sie zum Abbild resignieren, um ganz Natur zu sein, den Anspruch ablegen, sie zu erkennen.¹⁶⁶

Diesen »Abgrund« hat die Philosophie, so die Autoren, »im Verhältnis von Anschauung und Begriff erblickt und stets wieder zu schließen versucht: ja durch diesen Versuch wird sie bestimmt.«¹⁶⁷ Es ist Kants erste Ästhetik, die hier die exemplarische Anstrengung darstellt, diesen Abgrund zu überbrücken. Mit dieser hat sich Adorno in einer Vorlesung, die er Ende der 50er Jahre hielt, noch einmal ausführlich befasst.¹⁶⁸ Für Adorno manifestiert sich hier der prekäre Status von Subjektivität, denn es sei so, »daß durch die tatsächliche Ausführung der *Kritik der reinen Vernunft* es sich erweist, daß das, was überhaupt von dem Subjekt unabhängigen, von dem, was dem Subjekt zufällt, übrigbleibt, eigentlich nur etwas vollkommen Leeres und Nichtiges ist.«¹⁶⁹ In der Schematismuslehre erkennt Adorno den Versuch, dieses Problem zu lösen, nämlich ein »ganz anders geartetes Motiv: [...] daß die Erkenntnis, damit sie wirklich verbindlich sein soll, ihrerseits eigentlich ihrem Material sich anmes- sen muß.«¹⁷⁰

In der Forderung nach der »Gleichartigkeit« von Anschauung und Begriff, die die transzendente Doktrin der Urteilskraft notwendig macht und sich im vermittelnden Schematismus, der Verknüpfung von Rezeptivität und Spontaneität niederschlägt, sieht Adorno eine zweifache »motivierende Erfahrung«

am Werk: Einerseits kann Kants erste Kritik im Lichte des Siegeszugs der Naturwissenschaften gelesen werden, »die es vermocht haben, durch Anordnung, durch Experiment, durch subjektive Veranstaltung ein unendliches Maß an Erkenntnis zu gewinnen.« Das eigentliche und einzige Kriterium, das hier gilt, ist: »daß es sich bewährt«. Die »Doppelstellung der Naturwissenschaften zu ihrem Gegenstand« ist daher darin zu sehen, dass sie ihn »gleichzeitig beherrschen und von dem sie zurückfallen.«¹⁷¹ Was zur Folge hat, dass »die Weltbeherrschung über die Natur sich gegen das denkende Subjekt selbst [wendet], nichts wird von ihm übrig gelassen, als eben jenes ewig gleiche Ich denke, das alle meine Vorstellungen muß begleiten können. Subjekt und Objekt werden beide nichtig.«¹⁷²

Andererseits kommt Adorno nicht umhin, der Subjektivierung der Erkenntnis, die er bei Kant beobachtet, *auch* einen emanzipatorischen Charakter zuzuschreiben, da sich hier auch »die Idee der *Freiheit* oder die der *Mündigkeit*« zeige: Indem die Kantische Erkenntnistheorie das Problem der Objektivität der Welt darin löst, dass sie als Produkt der Subjektivität erkannt wird, meldet sich »eben doch auch das an, daß die Welt nicht hinzunehmen sei als etwas, dem bloß zu gehorchen ist, sondern daß sie etwas bilde, was von mir gemeistert werden kann: Daß also die Menschen selber die Subjekte ihrer Welt sind, und nicht bloß die Objekte.«¹⁷³

In diesem Widerstand, den die Subjektivität, als »Handlungsmacht«¹⁷⁴ der Menschen den schlechten Verhältnissen entgegensetzt, offenbart Adornos späte Vorlesung zu Kant Parallelen zur frühen »Kulturindustrie«-Fortsetzung. Dasjenige Konzept, das die in der Kulturindustrie durch das Schema der Massenkultur unterdrückten Alternativen zusammenfasst, besteht gerade in der *Subjektivität* des bzw. der Einzelnen.¹⁷⁵ Das Schema der Massenkultur gefährdet diese Subjektivität: »Wer nicht ins Kino geht und lernt, so zu sprechen und zu gehen, wie das vom Monopol ersonnene Schema der Gesellschaft, dem sperrt das Monopol die Türen.«¹⁷⁶ Vom Schematismus der Massenkultur werden die Konsumenten zum Objekt degradiert, womit die einzige Hoffnung, die Adorno und Horkheimer noch hegen, eben in der Widerständigkeit des Subjekts gründet.

Dieser Hoffnung ist es geschuldet, wenn Adorno sich in einem späten Text milder über das Filmmedium äußert.¹⁷⁷ Hier ist es vor allem der Vergleich zwischen Film und Schrift, der, nun positiv gewendet, stark an die Charakterisierung des Audiovisuellen als Hieroglyphenschrift erinnert:

Wer etwa, nach einem Jahr in der Stadt, für längere Wochen im Hochgebirge sich aufhält und dort aller Arbeit gegenüber Askese übt, dem mag

Mladen Gladić

94

unvermutet widerfahren, daß im Schlaf oder Halbschlaf bunte Bilder der Landschaft wohltätig an ihm vorüber oder durch ihn hindurch ziehen. Sie gehen aber nicht kontinuierlich ineinander über, sondern sind in ihrem Verlauf gegeneinander abgesetzt wie in der *Laterna magica* der Kindheit. Diesem Innehalten in der Bewegung verdanken die Bilder des inneren Monologs ihre Ähnlichkeit mit der Schrift.¹⁷⁸

Wichtig ist, dass Adorno dem Filmmedium *als Schrift* nun einen spezifisch subjektiven Charakter zuschreibt: »Die Ästhetik des Films wird eher auf eine subjektive Erfahrungsform rekurrieren müssen, der er, gleichgültig gegen seine technologische Entstehung, ähnelt und die das Kunsthafte an ihm ausmacht.«¹⁷⁹ Dies gilt nicht nur für die Produzenten-, sondern auch für die Rezipientenseite. Denn auch dem zum Rezipienten gewandelten Konsumenten des »Massenkunstwerks« steht es schließlich frei, zwischen den »verschiedenen Schichten von Verhaltensmodellen in den Filmen« zu wählen. Die »offiziellen, intendierten Modelle, die von der Industrie gelieferte Ideologie, müssten keineswegs automatisch das sein, was in den Zuschauer eindringt.«¹⁸⁰

Die Betonung des Schrifthaften der Bilder lässt an dieser Stelle also eine *andere* Verwendung des Hieroglyphischen in Betracht ziehen, eines Hieroglyphischen, welches D. N. Rodowick dem zuordnet, was er als *Figurales*, als die grundlegende Repräsentationsform der heutigen Kultur bezeichnet: »the ruptural capacity of figural discourse and other ›hieroglyphic‹ forms.«¹⁸¹ Während Rodowick hierbei die heutige Massenkultur im Auge hat, scheint für Adorno ein Leben außerhalb des kalligrammatischen Alptraums nur in der Besinnung der Subjekte auf eine bestimmte, hochkulturelle Ästhetik möglich zu sein: »Nur ihr tief unbewußtes Misstrauen, das letzte Residuum des Unterschieds von Kunst und empirischer Wirklichkeit in ihrem Geist erklärt, daß sie nicht längst allesamt die Welt so sehen und akzeptieren, wie sie ihnen von der Kulturindustrie hergerichtet ist.«¹⁸² Der Begriff der »ästhetischen Erfahrung« ist hier zentral, besteht diese doch für Adorno in der »Schwelle zwischen der künstlerischen und der vorkünstlerischen Erfahrung«, die die Negation der »Herrschaft des Identifikationsmechanismus« ausmacht.¹⁸³

Dem »ästhetischen« Weg folgen unter anderem auch Kommentatoren wie Miriam Hansen, wenn sie weiten Teilen der *Cultural Studies* und deren Fokussierung von »mainstream-Produkte[n] (klassischer Hollywoodfilm, zeitgenössische Medienkultur)« intellektuelle »Selbstbeschränkung« vorwirft, in der sich »auf der Ebene der Analyse« eine Anpassung an die »verdinglichten Verhältnisse, die Adorno an den Konsumenten beobachtet hatte« vollziehe.¹⁸⁴ Es

scheint unter anderem in Adornos Blindheit gegenüber jener »ruptual force« von Populärkultur begründet zu sein, dass sich trotz eines mehrfach zu beobachtenden Rückbezugs auf Kant und auf die entscheidende, wenn auch ambivalente Problematik der Subjektivierung kein wirklicher Anschlusspunkt finden lässt zu der hier zum Ausgangspunkt gewählten theoretischen Vorgabe, um die Aushandlungen der Differenzen zwischen Sichtbarem und Sagbarem in einer Kultur in den Blick zu nehmen. In einer Massen- bzw. Populärkultur, deren *feston* medialer Hybridisierungen man auch das Hieroglyphische (im Sinne Rodowicks) nicht absprechen kann, wird der Rekurs auf ästhetische Erfahrung, wie ihn Adorno (und im direkten Anschluss auch Hansen) empfehlen, immer weniger Chancen haben, die Frage, der unter anderem auch Foucaults Projekt einer Archäologie der Schichten von Sagbarem und Sichtbarem verpflichtet ist, befriedigend zu beantworten: »Wie ist es möglich, dass man nicht derartig, im Namen dieser Prinzipien, zu solchen Zwecken und mit solchen Verfahren regiert wird, daß man nicht so und nicht dafür und nicht von denen regiert wird?«¹⁸⁵

- 1 Einschränkung ist mit Bezug auf die Begriffsbestimmung von Sagbarem und Sichtbarem festzuhalten, dass der Terminus des »Sichtbaren« bzw. die Tätigkeit des »Sehens« eher etwas wie eine »eine rhetorische Figur« darstellt, »die für andere – taktile, thermische, auditive – Reaktion steht«, wie Umberto Eco für Kants Unterscheidung von Anschauung und Begriff betont hat (Umberto Eco: Kant und das Schnabeltier, München/Wien 2000, S. 76). Mag es demnach einen Primat des Okularen auf Seiten des Sichtbaren geben, so nur in dem Maße, wie das Sichtbare dem Sagbaren, die Figur dem Diskurs entgegen gesetzt ist: »Diskurs und Figur haben jeweils ihre eigene Seinsweise; aber sie unterhalten komplexe, verschachtelte Beziehungen.« (Michel Foucault: Worte und Bilder, in: ders.: Dits et Écrits. Schriften Bd. 1, Frankfurt/M. 2001, S. 794–797, hier: S. 796).
- 2 Vgl. zu dieser Einschätzung auch John Rajchman: Foucault's Art of Seeing, in: October 44 (Spring 1988), S. 68–105, hier: S. 69.
- 3 Vgl. Gilles Deleuze: Foucault [1973], Frankfurt/M. 1987, S. 69. Zum »historischen Apriori« vgl. zusammenfassend Michel Foucault: Die Archäologie des Wissens, Frankfurt/M. 1981, S. 183–190.
- 4 Ebd., S. 73. Analog zu dem, was in Anm. 1 über die gleichsam metaphorische Verwendung des Begriffs des Sichtbaren gesagt wurde, ist hier anzumerken, dass der Begriff des audiovisuellen Archivs keine Präferenz zugunsten des Gesprochenen ausdrückt, was ihn etwa zur Zielscheibe einer Logozentris-muskritik im Sinne Derridas machen würde. Die Unterscheidung, die hier eingeführt wird, ermöglicht vielmehr, die Inkongruenz von Diskursivem und Nichtdiskursivem in einer Kultur zu beobachten.
- 5 Foucault: Archäologie des Wissens (Anm. 3), S. 187.
- 6 »By insisting on the incommensurability of the visible and the expressible, Deleuze characterizes the audiovisual archive as inherently disjunctive« (D.N. Rodowick: Reading the Figural, in: Camera Obscura 24 (1991) S. 10–45, hier: S. 31).
- 7 Michel Foucault: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks [1973], Frankfurt/M. 1996, S. 122.
- 8 Ebd., S. 130.
- 9 Ebd., S. 128.
- 10 Deleuze: Foucault (Anm. 3), S. 88.

Mladen Gladić

96

- 11 Michel Foucault: Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte. Aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Walter Seitter, München 1997, S. 13.
- 12 Niklas Luhmann: Die Wissenschaft der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1994, S. 491.
- 13 Foucault: Archäologie des Wissens (Anm. 3), S. 187.
- 14 Vgl. W.J.T. Mitchell: Metapictures, in: ders.: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago/London 1994, S. 35–82, hier: S. 72. Dies ist auch als Grund dafür anzusehen, warum sowohl die Medientheorie Friedrich Kittlers als auch die Forschung Jonathan Crarys hier ihren Ausgangspunkt nehmen können. Deleuze bezieht sich in seiner Diskussion der Foucaultschen Konzepte des Sagbaren und des Sichtbaren explizit auf Kant, was im Folgenden von Bedeutung sein wird. Vgl. Deleuze: Foucault (Anm. 3), S. 97 u. 116 ff. Zu Foucaults »Neo-Kantianismus« und seiner »Kunst des Sehens« vgl. auch Rajchman: Foucault's Art of Seeing (Anm. 2).
- 15 Die Abhandlung über Magritte muss, wie Walter Seitter in seinem informativen Nachwort zu Foucaults Magritte-Studie deutlich macht, als, wenn auch rudimentärer, Ansatz zu einer Archäologie der Malerei angesehen werden. Ähnliches gilt auch für Foucaults Studie über Velasquez' Las Meninas. Vgl. Walter Seitter: Michel Foucault und die Malerei, in: Foucault: Dies ist keine Pfeife (Anm. 11) S. 61–68, hier: v.a. S. 62 f.
- 16 Foucault: Dies ist keine Pfeife (Anm. 11), S. 25.
- 17 Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer, Stuttgart 1987, S. 114.
- 18 Vgl. Foucault: Dies ist keine Pfeife (Anm. 11), S. 51.
- 19 Ebd., S. 27.
- 20 Deleuze: Foucault (Anm. 3), S. 95.
- 21 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften [1966], Frankfurt/M. 1974, S. 31: »Aber die Beziehung der Sprache zur Malerei ist eine unendliche Beziehung; das heißt nicht, daß das Wort unvollkommen ist und angesichts des Sichtbaren sich in einem Defizit befindet, das es vergeblich auszuwetzen versuchte. Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel: vergeblich spricht man das aus, was man sieht; das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; und vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche das, was man zu sagen im Begriff ist. Der Ort, an dem sie erglänzen, ist nicht der, den die Augen freilegen...«
- 22 Foucault: Worte und Bilder (Anm. 1), S. 795.
- 23 Foucault: Die Ordnung der Dinge (Anm. 22), S. 38.
- 24 Vgl. W.J.T. Mitchell: The Rhetoric of Iconoclasm. Marxism, Ideology, and Fetishism, in: ders.: Iconology. Image, Text, Ideology, Chicago 1986, S. 160–208, hier: S. 162.
- 25 Brigitte Weingart: Bilderschriften, McLuhan, Literatur der sechziger Jahre, in: Text+Kritik, Sonderband »Pop-Literatur« (2003), S. 81–101, hier: S. 81.
- 26 Paul de Man hat die Hypostasierung der Identitäten von Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten nachdrücklich als ideologisch beschrieben hat: »What we call ideology is precisely the confusion of linguistic with natural reality, of reference with phenomenism.« De Man bedenkt jedoch auch die andere Seite der Unterscheidung, wenn er etwa von der Unumgänglichkeit eines nicht-perzeptuellen, sprachlichen Momentes in der Malerei spricht. Vgl. Paul de Man: The Resistance to Theory, Minneapolis 1986, S. 11.
- 27 Foucault: Worte und Bilder (Anm. 1), S. 797.
- 28 Vgl. hierzu Sabine Gross: Schrift – Bild. Die Zeit des Augen-Blicks, in: Georg Christoph Tholen/Michael O. Scholl (Hg.): Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit, Weinheim 1990, S. 231–246; Sybille Krämer: »Schriftbildlichkeit« oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift, in: Horst Bredekamp/Sybille Krämer (Hg.): Bild – Schrift – Zahl, München 2003, S. 157–177.
- 29 Krämer: Schriftbildlichkeit (Anm. 28), S. 158.
- 30 Mitchell: Picture Theory (Anm. 25), S. 5. Vgl. hierzu auch Brigitte Weingart: Where is Your Rupture? Zum Transfer zwischen Text und Bildtheorie, in: Stefan Andriopoulos/Gabriele Schabacher/Eckhard Schumacher (Hg.): Die Adresse des Mediums, Köln 2001, S. 136–157, hier: S. 139.
- 31 Zum Begriff des Recyclings vgl. Manfred Schneider: Kommunikationsideale und ihr Recycling, in: Sigrid Weigel (Hg.): Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen Kritischer Theorie und Poststrukturalismus, Köln/Weimar/Wien 1995, S. 195–221.
- 32 Den Begriff des »Adventismus« verwendet Eckhard Schumacher mit Bezug auf Theorien zur inter-

- netbasierten Kommunikation, die etwa in der Hypertext-Technologie eine Materialisierung post-strukturalistischer Textauffassungen erkennen möchten (Eckhard Schumacher: *Hyper/Text/Theorie: Die Bestimmung der Lesbarkeit*, in: *Die Adresse des Mediums* (Anm. 30), S. 121–135, hier: S. 127 ff.). Auf eine ähnliche Konstellation macht Martin Stingelin in einer Analyse von Interpretationen des Internets als Realisation des Denkens von Gilles Deleuze aufmerksam. Vgl. Martin Stingelin: *Metaphern des Netzes oder Wie deleuzianisch ist das Internet?*, in: ders.: *Das Netzwerk von Deleuze. Immanenz im Internet und auf Video*, Berlin 2000, S. 15–31.
- 33 Wolfgang Kabatek: *Siegfried Kracauers Verfahren der Oberflächenlektüre*, in: Michael Barchet/Donata Koch-Haag/Karl Sierek (Hg.): *Ausstellen. Der Raum der Oberfläche*, Weimar 2003, S. 199–224, hier: S. 203.
- 34 Vgl. Laura R. Oswald: *Cinema-Graphia: Eisenstein, Derrida, and the Sign of Cinema*, in: Peter Brunette/David Wills (Hg.): *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, Cambridge 1994, S. 248–263.
- 35 Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Nicholas Vachel Lindsay: *The Art of the Moving Picture*, New York 1916.
- 36 Gregor Schwering: *Werbung und/oder Leibhaftigkeit. Zwei Ansichten zur Reklametechnik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, in: Annette Keck/Nicolas Pethes (Hg.): *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, Bielefeld 2001, S. 289–311, hier: S. 289.
- 37 Theodor W. Adorno: *Das Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung)*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 3: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/M. 1984, S. 299–335.
- 38 Der Name Adorno fällt zum Beispiel nicht in dem umfangreichen Sammelband von Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.): *Hieroglyphen. Stationen einer abendländischen Grammatologie. Archäologie der literarischen Kommunikation VIII*, München 2003.
- 39 Aleida Assmann: *Alte und neue Voraussetzungen der Hieroglyphenfaszination*, in: Assmann/Assmann (Hg.): *Hieroglyphen* (Anm. 38), S. 262–280, hier: S. 262.
- 40 Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt/M. 1974, S. 142.
- 41 Bei der *Hieroglyphica* handelt es sich um ein zweibändiges Werk, dessen Authentizität umstritten ist. Erst 1419 auf der Insel Andros entdeckt, fehlen jegliche antiken Quellen, die den Autor und seine Schrift erwähnen würden. Neuere Einschätzungen gehen davon aus, dass es sich um eine spät-hellenistische Kompilation handelt, oder datieren das Werk gar ins fünfte nachchristliche Jahrhundert. Fest steht hingegen, dass der oder die Autoren der *Hieroglyphica* zu einer Zeit lebten, zu der die Kenntnis der altägyptischen Sprache und Schrift verloren gegangen war. Vgl. Lieselotte Dieckmann: *Hieroglyphics. The History of a Literary Symbol*, Saint Louis 1970, S. 26 ff.; Umberto Eco: *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, München 1994, S. 154 f.; Michael D. Coe: *Das Geheimnis der Maya-Schrift. Ein Code wird entschlüsselt*, Reinbek 1995, S. 23.
- 42 Zur Charakterisierung der altägyptischen Zeichen als heilig können allerdings auch antike Quellen herangezogen werden, wie zum Beispiel Diodorus. Vgl. Jan Assmann: *Pictures versus Letters: William Warburtons Theory of Grammatological Iconoclasm*, in: ders./A. I. Baumgarten (Hg.): *Representation in Religion. Studies in Honor of Moshe Barasch*, Leiden 2001, S. 297–311, hier: S. 299.
- 43 Für das Folgende vgl. Assmann: *Pictures versus Letters* (Anm. 42), S. 298 ff.
- 44 Jan Assmann weist auf die Etymologien von Demotisch (von *demos*, Volk) und epistolisch (von *epistole*, schriftlicher (Brief-)Kommunikation) hin. Vgl. ebd.
- 45 Die Hieroglyphenschrift Altägyptens diene als »scriptura monumentalıs«, als Inschriften-Schrift, die, wie Aleida Assmann schreibt, »dazu bestimmt [war], an Tempelmauern, Grabwänden, Särgen und auf kostbaren Gegenständen Texten im »heiligen Raum der Dauer« zu ewiger Präsenz zu verhelfen«. Ihr anschaulicher Bildcharakter diene demnach, wie Aleida Assmann schreibt, dem Gedächtnis und hatte also eine kulturelle Funktion. Daneben entwickelte sich allerdings auch eine »handliche Kanzleischrift« auf Papyrus, das so genannte »Hieratische«. Dabei handelt es sich um eine »stark abstrahierte Variante der Hieroglyphenschrift«, die »ausschließlich zur internen Aufzeichnung, zur Memorierhilfe, Buchführung, Archivierung bestimmt« und dem Gebrauch als kulturelle Funktion diene (Aleida Assmann: *Die Ent-Ikonisierung und Re-Ikonisierung der Schrift*, in: *Kunstforum International*, Bd. 127 (Sept. 1994), Thema: »Konstruktionen des Erinnerns. Transitorische Turbulenzen I«, S. 135–139, hier: S. 135). Neben diesem digrafisch organisierten Kommunikationsmedium existierte im alten Ägypten ein weiteres Notationssystem, das schon erwähnte Demotische, welches allerdings für die Umgangssprache vorbehalten war. Man hat es also in Altägypten

Mladen Gladić

98

- ten mit zwei Sprachen zu tun, die sich auf zwei verschiedene Schriftsysteme beziehen, von dem das eine wiederum ins Hieratische und Hieroglyphische unterteilt ist.
- 46 Ralph Cudworth: *The Intellectual System of the Universe: The First Part, wherein All the reason and Philosophy of Atheism is Confused and its Impossibility Demonstrated* (1st ed. London 1678; 2nd ed. London: 1743, S. 314, zit. nach Assmann: *Pictures versus Letters* (Anm. 42), S. 299.
 - 47 Champollion kam hierbei zugute, dass der Stein von Rosetta, der während des napoleonischen Ägyptenfeldzuges von einem französischen Soldaten in der Stadt Raschid im Nildelta gefunden worden war, aufgrund des Scheiterns Napoleons und seiner Armee nun aber im Londoner British Museum zu bewundern ist, eine gleichlautende Inschrift in Griechisch, Demotisch und Hieroglyphisch enthielt. Durch den Vergleich bestimmter Zeichengruppen, die in sog. Kartuschen eingeschlossen sind, konnte Champollion vom griechischen auf den hieroglyphischen Text schließen. Vgl. Eco: *Die Suche nach der vollkommenen Sprache* (Anm. 41), S. 156 ff.
 - 48 Aleida u. Jan Assmann: *Einleitung*, in: dies. (Hg.): *Hieroglyphen* (Anm. 38), S. 9–23, hier: S. 9.
 - 49 Ebd., S. 17.
 - 50 Für Brian Rotman scheint es somit »unbestritten, dass das Alphabet aus dem akrophonischen Prinzip hervorgegangen ist, wobei die Konsonanten des einzuschreibenden Wortes durch Bilder derjenigen Gegenstände repräsentiert werden, deren Namen mit diesen Konsonanten beginnen; hierbei handelt es sich um ein System von Akronymen, das besonders gut für semitische Sprachen wie das Proto-Sinaitische funktioniert, dessen Worte stets mit einem Konsonanten beginnen. Durch neue Anforderungen innerhalb der Schriftpraxis oder auf anderen Feldern wurde dann das Visuelle, ikonische Prinzip getilgt, um nun völlig abstrakte Schriftzeichen für die Konsonanten hervorzubringen; diese wiederum wurden später, als das System von den Griechen übernommen wurde, durch Schriftzeichen für Vokale supplementiert.« (Brian Rotman: *Der alphabetische Körper*, in: Lorenz Engell/Joseph Vogl (Hg.): *Mediale Historiographien*, Weimar 2001, S. 125–141, hier: S. 127). Zum Begriff der »Kulturtechnik« vgl. Sybille Krämer/Horst Bredekamp (Hg.): *Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur*, in: dies.: *Bild – Schrift – Zahl* (Anm. 28), S. 11–22.
 - 51 Vgl. zum Folgenden Jan Assmann: *Sieben Funktionen der ägyptischen Hieroglyphenschrift*, in: Erika Greber/Konrad Ehlich/Jan-Dirk Müller (Hg.): *Materialität und Medialität der Schrift*, Bielefeld 2002, S. 31–50.
 - 52 Soll der Hieroglyphe eine ideografische Funktion zukommen, so wird der Hieroglyphe ein senkrechter Strich beigelegt. Vgl. ebenda, S. 32. Arthur C. Danto hat in seiner Kritik der Wittgensteinschen Behauptung, wonach ein Satz das Bild der Wirklichkeit darstelle und des von Wittgenstein zum Beleg dieser These herangezogenen »hyper-icons« Hieroglyphe betont, dass es sich bei dieser Markierung nicht um einen Teil des Bildes handelt, sondern um eine »Art Operator, der seinen Operanden in einen Bild umwandelt, also in etwas, als das es als bloße Hieroglyphe eben nicht unmittelbar zu erkennen ist.« (Arthur C. Danto: *Abbildung und Beschreibung*, in: Gottfried Böhm (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 123–147, hier: S. 134).
 - 53 Assmann: *Sieben Funktionen der ägyptischen Hieroglyphenschrift* (Anm. 51).
 - 54 Für die Schrift der Maya-Kultur und für das Chinesische bzw. die aus dem Chinesischen abgeleitete japanische Schrift, das sino-japanische Kanji, trifft etwa im gleichen Maße zu, dass es sich um phonetische bzw. logografische Schriften handelt. Vgl. Coe: *Die Entdeckung der Maya-Schrift* (Anm. 41), S. 55.
 - 55 Aleida Assmann: *Alte und neue Voraussetzungen der Hieroglyphenfaszination*, in: Assmann/Assmann (Hg.): *Hieroglyphen* (Anm. 38), S. 262–280, hier: S. 262.
 - 56 Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [1977], Münster 2000, S. 7.
 - 57 Lindsay: *The Art of the Moving Picture* (Anm. 35), S. 4.
 - 58 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, in: ders.: *Werke*, Bd. 15, Frankfurt/M. 1973, S. 318–574.
 - 59 Lessing: *Laokoon* (Anm. 17), S. 129.
 - 60 Lindsay: *The Art of the Moving Picture* (Anm. 35), S. 151–170.
 - 61 Vgl. Joachim Paech: *Zur filmtheoretischen Hieroglyphen-Diskussion*, in: Assmann/Assmann (Hg.): *Hieroglyphen* (Anm. 38), S. 367–383.
 - 62 Gabriele Rippl: *Hieroglyphen-Faszination in der anglo-amerikanischen Moderne*, in: Assmann/Assmann: *Hieroglyphen* (Anm. 38), S. 327–351.
 - 63 Ezra Pounds durch Fenellosas Essay und die Tradition des angloamerikanischen Imaginismus inspiriertes Interesse »am image und einer am Bild orientierten neuen Poetik führten ihn zu Versu-

- chen, die englische Lyrik-Sprache chinesischen Ideogrammen anzugleichen, um dichterische Aussagen plastischer und bildhafter zu gestalten«, so Gabriele Rippl. Pound reagiert dabei durchaus auf die Erkenntnisse des professionellen, das heißt ägyptologischen Hieroglyphendiskurses, wenn er zwischen (ägyptischen) Hieroglyphen und (chinesischen) characters unterscheiden, eine Unterscheidung, die er zugunsten der letzteren aus Gründen der logografischen Qualität der ersteren hierarchisiert. Allerdings betont Rippl, dass Pound »bei seinen Überlegungen zur chinesischen Sprache nach Meinung heutiger SinologInnen die durchaus vorhandenen und mit jeder Vereinheitlichungsstufe sich verstärkenden Abstraktionstendenzen des Chinesischen zu wenig« berücksichtigt. Gabriele Rippl: Hieroglyphen-Faszination in der anglo-amerikanischen Moderne (Anm. 62), S. 330 ff.
- 64 Vgl. hierzu auch Weingart: Bilderschriften (Anm. 25), sowie Jürgen Reuss und Rainer Hötschel: Mechanische Braut und elektronisches Schreiben. Zur Entstehung und Gestalt von Marshall McLuhans erstem Buch, in: Marshall McLuhan: Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen, Amsterdam 1996, S. 233–247.
- 65 Die Frage des Einflusses von Fenollosa auf Eisenstein ist umstritten. Reuss und Hötschl gehen von einer »Reaktion« Eisensteins auf Fenollosas Essay aus. Vgl. Reuss und Hötschl: Mechanische Braut und elektronisches Schreiben (Anm. 64), S. 244. Eva Hesse hingegen spricht allenfalls von einer »bemerkenswerten Analogie«, die sie dazu veranlasst habe, Eisensteins Texte gemeinsam mit denen Fenollosas und Pounds zu veröffentlichen. Vgl. Eva Hesse: Vorwort, in: dies. (Hg.): N? – Vom Genius Japans. Ezra Pound. Ernest Fenollosa. Serge Eisenstein, Zürich 1963, S. 7–23, hier: S. 21 f.
- 66 Ernest Fenollosa: Das chinesische Schriftzeichen als Organ für die Dichtung, in: Hesse, N? (Anm. 65), S. 224–261, hier: S. 230.
- 67 Ebd.
- 68 Vgl. Heinz von Foerster: Wahrnehmen wahrnehmen, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990, S. 434–442, hier: S. 438.
- 69 So hingegen Paech: Zur filmtheoretischen Hieroglyphen-Diskussion (Anm. 61), S. 367.
- 70 Vachel Lindsay: Lichtspielfortschritt [1916], in: Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino, hg. v. Jörg Schweinitz, Wien 1996, S. 125–127.
- 71 Miriam Hansen vermutet genau das. Hierzu passt allerdings, dass Lindsay selbst sein Buch als so etwas wie »an open letter to Griffith and the producers and actors he has trained« versteht (Lindsay: Moving Picture (Anm. 35), S. 187). Vgl. Miriam Hansen: Massenkultur als Hieroglyphenschrift. Adorno, Derrida, Kracauer, in: Christoph Menke/Martin Seel (Hg.): Zur Verteidigung der Vernunft gegen ihre Liebhaber und Verächter, Frankfurt/M. 1993, S. 333–367, hier: S. 346.
- 72 Vgl. Lindsay: Moving Picture (Anm. 35), S. 172.
- 73 Ebd., S. 173.
- 74 Ebd., S. 174.
- 75 Ebd., S. 174.
- 76 Ebd., S. 179.
- 77 Vgl. dazu ausführlicher Petra Löffler: Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik, Bielefeld 2004.
- 78 Vgl. Münsterberg: Das Lichtspiel (Anm. 70), S. 55 ff.
- 79 Lindsay: Moving Picture (Anm. 35), S. 182. Vgl. Paech: Zur filmtheoretischen Hieroglyphen-Diskussion (Anm. 71), S. 368.
- 80 Lindsay: Moving Picture (Anm. 35), S. 177 u. 180.
- 81 Zit. n. Christian Metz: Sprache und Film, Frankfurt/M. 1973, S. 294.
- 82 Zit. ebd.
- 83 Alexandre Astruc: Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter, in: Theodor Kotulla (Hg.): Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente, München: 1964, S. 111–115, hier: S. 114.
- 84 Lindsay: Moving Picture (Anm. 35), S. 182.
- 85 Paech: Zur filmtheoretischen Hieroglyphen-Diskussion (Anm. 61), S. 171.
- 86 Lindsay: Moving Picture (Anm. 35), S. 13.
- 87 Ebd., S. 10.
- 88 Ebd., S. 185.
- 89 Zit. nach Manfred Schneider: Der Barbar. Endzeitstimmung und Kulturrecycling, München 1997, S. 175.
- 90 Stuart Hall: Introduction (Looking and Subjectivity), in: ders./Jessica Evans (Hg.): Visual Culture. The Reader, London/Thousand Oaks/New Delhi 1999, S. 309–314, hier: S. 309.
- 91 Lindsay: Moving Picture (Anm. 35), S. 185.
- 92 Ebd., S. 184.

Mladen Gladić

100

- 93 Ebd., S. 185 f.
- 94 Zit. nach Schneider: Der Barbar (Anm. 89), S. 176.
- 95 Ebd.
- 96 Vgl. Gertrud Koch: Mimesis und Bilderverbot in Adornos Ästhetik, in: dies.: Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums, Frankfurt/M. 1992, S. 16–29, hier: S. 16.
- 97 Hansen: Massenkultur als Hieroglyphenschrift (Anm. 71), S. 333.
- 98 Theodor W. Adorno: Fernsehen und Bildung [Gespräch im Hessischen Rundfunk, gesendet am 1. Juni 1963], in: ders.: Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959–1969, hg. v. Gerd Kadelbach, Frankfurt/M. 1972, S. 50–69, hier: S. 60.
- 99 Adorno: Das Schema der Massenkultur (Anm. 37), S. 300.
- 100 Hansen: Massenkultur als Hieroglyphenschrift (Anm. 71), S. 346. Vgl. aber auch Metz: Sprache und Film (Anm. 81), S. 294 ff.
- 101 Vgl. Samuel Weber: »As though the end of the world had come and gone...« Critical Theory and the Task of Reading Or: Allemaal ist nicht immergleich, in: New German Critique 81 (Fall 2000), Special Issue on: Dialectic of Enlightenment, S. 83–105, hier: S. 91.
- 102 Adorno: Das Schema der Massenkultur (Anm. 37), S. 332.
- 103 Theodor W. Adorno: Prolog zum Fernsehen, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt/M. 1977, S. 513 f.
- 104 Adorno: Das Schema der Massenkultur (Anm. 37), S. 332.
- 105 Hansen unterscheidet zum einen zwischen einer konformen und einer kritischen Lektüre, um darüber hinaus auf eine dritte, nämlich emphatische Lektüretechnik aufmerksam zu machen, wie sie sich in Adornos Hegel-Studie »Skoteinos oder Wie zu lesen sei« findet (Hansen: Massenkultur als Hieroglyphenschrift (Anm. 71), S. 344 u. 364). Auf die Schwierigkeit, in Adornos Texten eine einheitliche Lectio-Lehre zu identifizieren, macht Samuel Weber aufmerksam. Vgl. Weber: »As though the end of the world had come and gone...« (Anm. 101).
- 106 Adorno: Prolog zum Fernsehen (Anm. 103), S. 513 f.
- 107 Ebd., S. 513.
- 108 Hansen: Massenkultur als Hieroglyphenschrift (Anm. 71), S. 337.
- 109 Adorno: Das Schema der Massenkultur (Anm. 37), S. 332.
- 110 Ebd.
- 111 Ebd., S. 333.
- 112 Adorno: Prolog zum Fernsehen (Anm. 103), S. 512.
- 113 Adorno: Das Schema der Massenkultur (Anm. 37), S. 333.
- 114 Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien, Opladen, 2. erw. Aufl. 1996, S. 85.
- 115 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, in: Adorno: Gesammelte Schriften (Anm. 37), S. 9–191, hier: S. 148.
- 116 Ebd.
- 117 Adorno: Das Schema der Massenkultur (Anm. 37), S. 301.
- 118 Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung (Anm. 115), S. 142.
- 119 Ebd., S. 189.
- 120 Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt/M. 1981, S. 67.
- 121 Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung (Anm. 115), S. 189.
- 122 Adorno: Das Schema der Massenkultur (Anm. 37), S. 333.
- 123 Foucault: Dies ist keine Pfeife (Anm. 11), S. 25.
- 124 Karl Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band, 4., von Friedrich Engels durchgesehene Aufl. [1890], Berlin 1981, S. 88.
- 125 Adorno: Das Schema der Massenkultur (Anm. 37), S. 332.
- 126 Ebd.
- 127 Sigmund Freud: Die Traumdeutung, in: ders.: Studienausgabe, hg. v. Alexander Mitscherlich u.a., Bd. II: Die Traumdeutung, Frankfurt/M. 1972, S. 523.
- 128 Ebd., S. 280.
- 129 Ebd., S. 281.
- 130 Zur späteren Hinzufügung (1914) dieser Differenzierung vgl. auch J. Laplanche/J.-B. Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt/M. 1975, S. 437 ff.
- 131 Freud: Traumdeutung (Anm. 127), S. 524.
- 132 Zit. nach Laplanche/Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse (Anm. 130), S. 438.

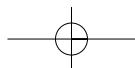
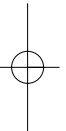
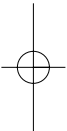
- 133 Ebd.
- 134 Vgl. Theodor W. Adorno: Titel. Paraphrasen zu Lessing, in: ders.: *Noten zur Literatur III*, Frankfurt/M. 1965, S. 7–18.
- 135 Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (Anm. 115), S. 144.
- 136 Ebenda, S. 144 f.
- 137 Ebd., S. 105.
- 138 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, in: ders.: *Werke in zehn Bänden*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 3, Sonderausgabe, Darmstadt 1981, S. 187.
- 139 Mit Deleuze lässt sich »die intuitive Sinnlichkeit als Vermögen zu rezipieren« drei »tätige[n] Vermögen, die in der Synthesis vorstellig werden« entgegenstellen: »In ihrer Aktivität genommen, verweist die Synthesis auf die Einbildungskraft; in ihrer Einheit auf den Verstand; in ihrer Totalität auf die Vernunft.« (Gilles Deleuze: *Kants kritische Philosophie. Die Lehre von den Vermögen*, Berlin 1990, S. 32).
- 140 Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (Anm. 138), S. 187.
- 141 Leander Scholz: Das Symbol als Medium der Einheitsbildung, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 29. 1 (2004), S. 3–18, hier: S. 4.
- 142 Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (Anm. 138), S. 188.
- 143 Martin Heidegger: *Kant und das Problem der Metaphysik*, Bonn 1929, S. 88.
- 144 Ebd., S. 93.
- 145 Scholz: Das Symbol als Medium der Einheitsbildung (Anm. 141), S. 4.
- 146 Eco: *Kant und das Schnabeltier* (Anm. 1), S. 108.
- 147 Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (Anm. 138), S. 190.
- 148 Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (Anm. 115), S. 146.
- 149 Ebd., S. 148 f.
- 150 Metz: *Sprache und Film* (Anm. 81), S. 294.
- 151 Paech: Zur filmtheoretischen Hieroglyphen-Diskussion (Anm. 61), S. 369.
- 152 Serge Daney: Vor und nach dem Bild, in: *Documenta X. Das Buch zur Documenta X = politics-poetics*, Konzeption v. Catherine David u. Jean-François Chevrier, Ostfildern 1997, S. 610–620, hier: S. 610.
- 153 »Wenn uns das Visuelle am Sehen hindert (weil es vorsieht, dass man es decodiert, dass man es entziffert, kurz, dass man »liest«, so fordert uns das Bild immer heraus, es mit etwas vom anderen, zu montieren. Denn im Bild gibt es »Spielraum« und Unvollendetes, einen Anschnitt oder etwas Offenes.« (Serge Daney: *Montage unerlässlich. Der Krieg, der Golf und das Fernsehen*, in: ders.: *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, hg. v. Christa Blüminger, Berlin 2000, S. 198–210, hier: S. 206 f.).
- 154 »Was das Bild betrifft, dieses Bild, das wir im Kino, selbst wenn es obszön war, geliebt haben, so stellt das Visuelle eher das Gegenteil dazu dar. Das Bild findet immer an der Grenze zweier Kraftfelder statt, es ist dazu bestimmt, von einer gewissen Andersheit zu zeugen, und, obwohl es immer einen harten Kern besitzt, fehlt ihm immer etwas. Das Bild ist immer mehr und weniger als es selbst.« (Ebd., S. 205).
- 155 Daney: *Vor und nach dem Bild* (Anm. 152), S. 610.
- 156 Ebd.
- 157 Weber: »As though the end of the world had come and gone...« (Anm. 101), S. 90: »Of course, to be critical, the theoretical analysis of such a system had to demonstrate how its unity was anything but simply natural, given, self-identical: how it was a product of historical, conflictual forces and how its operation dissimulated the alternatives upon whose suppression its survival depends. In Dialectic of Enlightenment these suppressed alternative is subjectivity«.
- 158 Adorno: *Das Schema der Massenkultur* (Anm. 37), S. 331.
- 159 Ebd.
- 160 Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (Anm. 115), S. 47.
- 161 Ebd., S. 33.
- 162 Adorno: *Das Schema der Massenkultur* (Anm. 37), S. 332.
- 163 Adorno: *Prolog zum Fernsehen* (Anm. 103), S. 144.
- 164 Adorno: *Das Schema der Massenkultur* (Anm. 37), S. 332.
- 165 Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (Anm. 115), S. 33.
- 166 Ebd., S. 34.
- 167 Ebd., S. 34 f.

Mladen Gladić

102

- 168 Theodor W. Adorno: Kants »Kritik der reinen Vernunft«, in: ders.: Nachgelassene Schriften, hg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Abt. IV: Vorlesungen, Bd. 4, Frankfurt/M. 1995.
- 169 Ebd., S. 194.
- 170 Ebd., S. 196.
- 171 Ebd., S. 205 f. Martin Heidegger hat die Subjektivierungsleistung der modernen Wissenschaftlichkeit ganz ähnlich wie Adorno als ein gleichzeitiges Sichtbar- und Unsichtbarmachen, ein Verbergen im Entbergen charakterisiert. Vgl. Martin Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, in: ders.: Holzwege, Frankfurt/M. 1950, S. 69–104, hier: S. 71; vgl. auch den Beitrag von Leander Scholz in diesem Band.
- 172 Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung (Anm. 115), S. 43.
- 173 Adorno: Kants »Kritik der reinen Vernunft« (Anm. 168), S. 205.
- 174 Vgl. Judith Butler: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung, Frankfurt/M. 2001. Hier wird im Anschluss an Foucaults Konzeption des assujetissement ein Konzept von agency entworfen.
- 175 Weber: »As though the end of the world had come and gone...« (Anm. 101), S. 90.
- 176 Adorno: Das Schema der Massenkultur (Anm. 37), S. 330.
- 177 Der Text »Filmtransparente«, der 1966 in der Zeit erschien, ist unterem anderem auch eine Stellungnahme zugunsten eines jungen und unabhängigen Kinos, wie es mit den Namen Alexander Kluge und Volker Schlöndorff und eine Wortmeldung zum Thema Filmförderung. Vgl. Miriam Hansen: Introduction to Adorno »Transparencies on Film« (1966), in: New German Critique. An Interdisciplinary Journal of German Studies, Nr. 24–25 (Fall/Winter 1981–2), S. 186–198, hier: S. 195 f.
- 178 Theodor W. Adorno: Filmtransparente, in: ders.: Gesammelte Schriften 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft 1, Frankfurt/M 1977, S. 353–361, hier: S. 355.
- 179 Ebd.
- 180 Ebd., S. 356.
- 181 Rodowick: Reading the Figural (Anm. 6), S. 34.
- 182 Theodor W. Adorno: Résumé über Kulturindustrie, in: ders.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt/M. 1967, S. 69.
- 183 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. 1998, S. 409.
- 184 Hansen: Massenkultur als Hieroglyphenschrift (Anm. 71), S. 367, Fußnote 42.
- 185 Michel Foucault: Was ist Kritik, Berlin 1992, S. 11 f.

II. ADRESSIERUNGEN



Matthias Bickenbach

DIE UNSICHTBARKEIT DES MEDIENWANDELS.

SOZIOKULTURELLE EVOLUTION DER MEDIEN AM BEISPIEL DER FOTOGRAFIE

*»Die Geschichte der Photographie
ist schon oft geschrieben worden.«
(Erich Stenger)¹*

1. DIE PARADOXIE FOTOGRAFISCHER SICHTBARKEIT

Die Frage, was und wie neue Medien sichtbar machen, wird meist im engen Rahmen einer konkreten Konstellation von Medientechnik und Phänomen beantwortet. Im Fall der Fotografie lassen sich zahllose Beispiele anführen, in denen die Leistung des lichtempfindlichen Mediums etwas sichtbar werden lässt, das dem »unbewaffneten« Auge des Betrachters entgeht und der menschlichen Wahrnehmung erst durch die apparative Wahrnehmung erkenntlich wird. Dies gilt schon für die »unnachahmliche Treue« (Alexander von Humboldt) der frühen Daguerreotypie, in der Details sichtbar werden, die in der Synthesis der natürlichen Wahrnehmung übergangen werden. Diese detailgenaue Aufzeichnung des Sichtbaren durch Fotografie ist das, was Walter Benjamin das »Optisch-Unbewußte« genannt hat, das erst durch die neuen technischen Bilder sichtbar wird.

Schon die ersten öffentlich kursierenden und Aufsehen erregenden Bilder Daguerres sind Beispiel für diese erstaunliche Bildleistung der Fotografie. Im Jahr 1838, noch vor dem offiziellen Datum der »Erfindung« der Fotografie, provozieren seine *Zwei Ansichten des Boulevard du Temple, Paris, aufgenommen am gleichen Tage* einen textuellen Kommentar, der die Feinheit der »Zeichnung« im Zeichen der Sichtbarkeit des zuvor Unbemerkten hervorhebt. Niemand anders als Samuel B. Morse, gerade in Paris und über die Académie des Sciences dem Expertengremium um Arago, Biot und Alexander von Humboldt zur Beurteilung der neuen Bilder assoziiert, schreibt in einem Brief an seinen Bruder in New York:

Aber von der erlesenen Feinheit der Linienführung kann man sich gar keine Vorstellung machen. Kein Gemälde oder Kupferstich ist dem je nahegekommen. Zum Beispiel: Auf einer Straßenansicht erkennt man in der Ferne ein Ladenschild, und das Auge kann noch gerade erkennen, daß sich Linien von Buchstaben darauf befinden, aber so fein, daß sie mit unbewaffnetem Auge nicht zu lesen sind. Mit Hilfe einer starken

Matthias Bickenbach

106

Lupe von fünfzigfacher Vergrößerung wurde jeder Buchstabe klar und deutlich lesbar [...].²

Morses Bruder aber ist Redakteur des New Yorker *Observer* und lässt den Brief dort am 19. April 1839 veröffentlichen. So teilt sich die Fama der unbewussten und alle Dinge gleichermaßen betreffende Detailtreue der Fotografie international mit. Der Text *in* der Fotografie (das Ladenschild), den ein Text *über* die Fotografie sichtbar zu machen sucht, steht unter den Vorzeichen des Zufalls. Er ist nicht das, was das Foto zeigen soll, sondern Detail der Umwelt, die es aufgezeichnet hat. Die Schrift im »Straßenbild« ist hier in ihrer nachträglichen Sichtbarkeit das »Optisch-Unbewußte« alltäglicher Wahrnehmung.

Doch die Fotografie lässt zugleich auch verschwinden, was sichtbar war. Morse klärt seinen Bruder wie die Öffentlichkeit auch darüber auf, warum auf der Aufnahme keine Menschen zu sehen sind, sondern nur eine menschenleere Häuserschlucht. Aufgrund der langen Belichtungszeit tilgt das Lichtbild, was für das menschliche Auge sichtbar ist: »Objekte, die sich bewegen, werden nicht festgehalten. Der Boulevard, der ständig von einer regen Menge von Fußgängern und Fuhrwerken erfüllt ist, lag völlig einsam da, mit Ausnahme eines Individuums, das sich die Stiefel putzen ließ.«³

Die Leistungen des Mediums Fotografie sind insofern von Beginn an mit einer paradoxen Sichtbarmachung verbunden, die über eine reine Wiederholung oder Verdopplung dessen, was menschliche Augen sehen und als sichtbare Wirklichkeit begreifen, hinausgeht. Auch im Fall des Porträts erschreckt die detailgenaue Aufzeichnung der Fotografie die frühen Betrachter, da sie alle Unebenheiten der Haut wie unvorteilhaftes Aussehen sichtbar macht. Lichtregie, Schminke, Retusche und Koloration werden notwendig zur Herstellung »natürlicher« Porträts. So sinnfällig also Fotografie als Medium der Sichtbarmachung erscheinen mag, zumal auch in den Dimensionen von Mikro- und Makroskopie, Astronomie wie später der Bewegungs-, Röntgen- oder Infrarotfotografie, so komplex ist das Verhältnis von Wiedergabe und Sichtbarkeit. Wie bei jeder medialen Übertragung stellt sich die Frage, inwieweit es sich um eine Hervorbringung, ein Sichtbarmachen durch das Medium oder aber um ein Sichtbarwerden durch das Medium handelt.

Was im Fall des fotografischen Bildes »sichtbar« wird, ist somit eine für alle Medien relevante Problematik: die Paradoxie der Erzeugung einer vorausliegenden Realität. Fotografien machen etwas sichtbar, was zuvor nicht nur nicht gesehen werden konnte (eine verborgene oder unbewusste Realität), sondern was auf andere Weise gar nicht beobachtbar ist. Der Fall der Fotografie zeigt

einmal mehr auf, dass Medien die Wahrnehmung in der Art und Weise verändern, in der sie die Gesetze und Ordnungen der Sichtbarkeit neu schaffen.⁴

Walter Benjamin hat dies in seiner *Kleine[n] Geschichte der Fotografie* (1931) auf eine Formel gebracht, die die Basis einer gemeinsam sichtbaren Natur von Auge und Kamera radikal in Zweifel zieht und durch das Medium spaltet. Die Differenz, die sichtbar wird, motiviert das Wort vom »Optisch-Unbewußten«:

Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer, beispielsweise vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben sich Rechenschaft gibt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des ›Ausschreitens‹. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er erst durch sie [...].⁵

Zu den neuen Bedingungen, die das Medium der Fotografie in die sichtbare Welt bringt, gehört jedoch auch ihre Beschriftung. Benjamin lässt die *Kleine Geschichte der Fotografie* mit der Notwendigkeit, Fotografien durch Texte zu vereinheitlichen, ausklingen: »Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichen Bestandteil der Aufnahme werden?«⁶ Anders als die frühe Fotografie, in der die Bilder unbeschriftet den Betrachtern die Wunder und Rätsel ihrer Sichtbarkeit noch vor dem einfachen Wiedererkennen des schon Bekannten darboten, etabliert sich das Medium mit der festen Kombination von Text und Bild, in der Bildunterschriften zu erklären scheinen, was auf Fotos zu sehen sein soll.

2. DER MEDIENBRUCH VON BILD UND TEXT

In der Geschichte der Konstellation von Texten und Bildern kommt der Fotografie eine besondere Stellung zu. Sie verändert das Verhältnis von Bildern und Texten selbst. Ihre Medialität, verstanden als die Form der Elemente, aufgrund derer sie als Hervorbringung möglich und wirklich wird, bedingt eine Spaltung der traditionellen Harmonie von Illustration und Ekphrasis. Die Voraussetzung eines Text und Bild gemeinsamen Sinns wird durch Fotografie als eine künstliche Zeichenkorrelation sichtbar, in der die gewohnte »Natürlichkeit« der

Matthias Bickenbach

108

Übersetzung von Medium in Medium nicht mehr bruchlos funktioniert. Davon hängt jedoch viel ab. Die Übersetzbarkeit eines Bildsinns in einen Textsinn und umgekehrt, die Illustration eines Textsinns durch ein Bild, sicherte traditionell zugleich immer auch die Priorität der Texte. Vom Primat der Sprache aus können Illustrationen als zwanglose Veranschaulichung des Textsinns funktionieren und diesen wechselseitig *erhellen*.⁷

Dass dies im Fall der Fotografie nicht mehr uneingeschränkt gilt, heißt keineswegs, dass Fotografien nicht zur Illustration dienen und selbst nicht stets im Kontext ihrer Beschriftung auftreten. Das kulturelle Verhältnis der Fotografie zur Schrift ist vielmehr gerade über die feste Kopplung von Bild und Bildunterschrift etabliert. Es verdeutlicht das intermediale Gesetz, dass in unserer Kultur kein Bild ohne Text *erscheint*. Texte scheinen auch in der Moderne technischer Bilder ihre Deutungsmacht über die konkrete Aussage von Bildern zu behaupten, gerade weil diese ohne schriftsprachliche Information kaum eine eindeutige Aussage zeigen.⁸ Was eine Fotografie sichtbar macht, ist stets auch eine Frage ihrer Beschriftung.

Doch obwohl Fotografien mit Texten gerahmt werden, die sie als Konkretion bestimmen, führt das Medium Fotografie mediengeschichtlich den Widerstand des Bildes als Autonomie jenseits seiner Übersetzbarkeit in Sinn ein. Die Zäsur, den Fotografie in die Geschichte der Text-Bild-Verhältnisse und in die Medien- und Kulturgeschichte einträgt, ist die einer radikalen Unterscheidung von Text und Bild selbst: der Begriff des Bildes als ein der Schrift fremdes Medium. Diese Autonomie eines Mediums, das radikal textfremd ist, bedingt eigene Formen der Text-Bild-Kopplung, die von denen traditioneller Bilder grundsätzlich, nämlich strukturell verschieden sind, auch wenn sie wie gewohnt aussehen. Es gibt, Benjamin zufolge, eine reine Bildlichkeit der Fotografie jenseits des kulturellen Sündenfalls der kommentierenden Beschriftung. Denn dieses allgemein bekannte supplementäre Text-Bild-Verhältnis kennzeichnet nur die öffentliche Erscheinungsform der Fotografie innerhalb anderer Medien, also nicht die Fotografie selber, sondern die Reproduktion der Fotografie und ihre funktionalisierte Ausstellung. Auch die Bestimmung der Fotografie als reproduzierbares Medium sollte nicht verdecken, dass dieses medientechnische Kriterium nicht auf die Integrationsfähigkeit von Text und Bild hinweist, sondern umgekehrt auf deren Problematik. Die Reproduktionstechnik fotografischer Bilder steht für lange Zeit vor dem technischen Problem der Integration innerhalb der Printmedien. Erst Rasterung und Offsetdruck erlauben seit Anfang des 20. Jahrhundert, Text und Bild in eine gemeinsame Produktion zu integrieren.⁹ Alle früheren Formen drucktechnischer Kopplung un-

terscheiden die Form des Schriftdrucks von der des Abdrucks der Bilder. Bild und Text blieben technisch getrennt.

Jenseits der öffentlichen Erscheinungsformen und des Aufwands, Texte an Fotografien zu heften, gilt dies erst recht für das einzelne Foto. So finden sich Texte an Fotografien selbst zunächst nur in zwei Formen: als handschriftliche Notiz auf der Rückseite des Bildes oder als Unterschrift oder Stempel der Ateliers, in denen sie hergestellt wurden. Nur als materiale Einschreibung, aber nicht als integraler Text, sind Texte auf Fotografien möglich – es sei denn sie sind Inhalte des Fotos, also fotografierte Schrift. Erst 1978 bringt die Firma Canon mit der A-1 eine Form der Integration von Schrift am Foto auf dem Markt. Diese Integration ist heute, zumal in der digitalen Fotografie in den Einblendungen von Datum und Uhrzeit, also der Datierung der Aufnahme selbst, üblich geworden. Mit der A-1 beginnt eine digitale Datierung von Fotografien, auf eine zweifache, auf virtuelle und auf reale Weise.

Canons Spiegelreflexkamera brachte erstmals eine digitale Lichtmessung durch das Objektiv mittels Siliziumchip, auf der die heutige Belichtungsautomatik der Kameras beruht, die selbsttätige Berechnung und Einstellung von Blende und Belichtungszeit. Dies setzt eine digitale Codierung der analogen Messdaten voraus und das leistet der Chip. Die Schrift taucht dabei in zwei Formen auf, einmal vor dem Bild und einmal, optional, im fotografischen Bild selber, auf der einzelnen Aufnahme als »Einblendung«. Als erste Kamera bot die A-1 eine Digitalschriftanzeige im Sucher. Statt Zeiger fungieren LEDs unterhalb der bei Spiegelreflex (genauer SLR: *single lens reflex*) bekanntlich fast optimalen Deckungsgleichheit von Sucherbild und tatsächlicher Aufnahme. Diese Einblendung der Information von Blende und Belichtung ist keine Anweisung zur Einstellung, ist kein Belichtungsmesser mehr, sondern die textuelle Information der vom Apparat gesetzten Einstellung. Was zuvor ein differenziertes Wissen des Einzelnen im Umgang mit Belichtung war, wurde automatisiert und in die Schrift der Werte unter das zu fotografierende Bild eingeblendet. Erstmals signiert das Foto sich selber mit einem Index seiner Belichtungswerte, allerdings nur als ad hoc Information zum Zeitpunkt der Aufnahme. Für die reale Einblendung der Datierung der Aufnahme bedarf es 1978 noch eines Zusatzgeräts, den so genannten »Databack«. Aufgeschraubt am Rückteil der Kamera erlaubt er durch drei Drehscheiben die Einblendung der Aufnahmedaten (Tag, Monat, Jahr) in das belichtete Bild.

Das Foto schließt Schrift prinzipiell aus. Nur durch nachträgliche Tricks, durch eine eigene, entsprechend spät entwickelte Einblendungstechnik oder durch handschriftliche Notiz am Objekt, durch Prägedruck oder Stempel, lässt

Matthias Bickenbach

110

sich der Fotografie Schrift hinzufügen. Während eine Fotografie Schriften jeder Art, im Doppelsinn, »aufnehmen« kann, kann die Schrift sich der Fotografie nur durch hohen Aufwand und kontextuelle technische Vorkehrungen nähern. Das Text-Bild-Verhältnis von Fotos, wie es allgemein bekannt ist, stellt daher eine *kulturelle* Verwendungsweise der Fotografie dar. Sie rekurriert nicht auf technische oder ästhetische Werte des Mediums, sondern auf seine Funktionalisierung in der Kultur. Die Form der textgerahmten Präsentation fotografischer Bilder als Kunstwerk (mit Werktitel, Künstlername, Datum) ist ebenso streng konventionalisiert wie es die Bildunterschriften der Magazine und Zeitungsbilder sind. Aber auch hier lässt die Fotografie dem Text wenig Raum. Kürze ist für alle Text-Bild-Kopplungen in der öffentlichen Erscheinungsweise der Fotografie Gesetz.

Doch kehrt sich das traditionelle Verhältnis von Text und Bild in der Fotografie aufgrund ihrer autonomen medialen Struktur um, wie Roland Barthes' semiologischer Einsatz zur *Fotografie als Botschaft* herausgestellt hat.¹⁰ In einer Passage mit dem Titel *Text und Bild* des Ausatzes von 1961 heißt es:

Zunächst dies: Der Text bildet eine parasitäre Botschaft, die das Bild konnotieren, das heißt ihm ein oder mehrere Signifikate »einhauchen« soll. Anders ausgedrückt, und hier liegt eine wichtige Umkehrung vor, *illustriert* das Bild nicht mehr das Wort; struktural gesehen parasitiert vielmehr das Wort das Bild; diese Umkehrung hat ihren Preis: Bei den traditionellen Weisen der »Illustration« funktionierte das Bild als eine episodische Rückkehr zur Denotation, und zwar von einer Hauptbotschaft (dem Text) aus [...]; in der neuen Beziehung tritt nicht das Bild zur Erhellung oder »Realisierung« des Wortes hinzu; das Wort tritt zur Sublimierung, Pathetisierung oder Rationalisierung des Bildes hinzu [...]; früher illustrierte das Bild den Text (ließ ihn klarer werden); heute belastet der Text das Bild [...].¹¹

Dass Texte fotografische Bilder »belasten« und ihrer Bildlichkeit »eine Kultur, eine Moral, eine Phantasie« aufbürden,¹² deutet auf die Schlussbemerkung in Barthes' *Die Helle Kammer* (1980), in der der Gesellschaft die »Zähmung« des »bizarren« und »verrückten« Mediums Fotografie unterstellt wird: »Die Gesellschaft ist darauf bedacht, die Photographie zur Vernunft zu bringen, die Verrücktheit zu bändigen, die unablässig im Gesicht des Betrachters auszubrechen droht.«¹³

Barthes zufolge lässt sich eine Fotografie mit sprachlichen Mitteln *nicht* wirklich beschreiben, sie behauptet ihren autonomen Sinn jenseits des ihr durch

Texte zugeschriebenen. Die Umkehrung des illustrativen Verhältnisses von Text und Bild durch Fotografie resultiert aus der zentrale These des frühen barthesschen Ansatzes, nämlich dass Fotografie eine »Botschaft ohne Code« sei – ein zeichentheoretisches Paradoxon einerseits, andererseits aber damit auch die Autonomie des Mediums. Ohne hier ausführlich auf das Spiel und die Umkehrung von »Denotation« und »Konnotation« in Barthes' Text eingehen zu können, liegt dessen These nicht darin, eine »reine« Denotation als Ideal des Zeichens in der Fotografie zu finden – oder sie mit ihrer Unmöglichkeit umgekehrt auszuschließen. Sondern sie liegt in der Unterstellung, dass Denotation selber eine kulturelle Konvention (und damit Konnotation) darstellt. Die Sichtbarmachung der Fotografie etabliert eine Konvention, aufgrund derer ihre Bilder als Denotate der sichtbaren Wirklichkeit anerkannt werden. Und dies wiederum wird durch Texte bezeugt, die hinzufügen, was auf einem Foto zu sehen sei. Das Text-Bild-Verhältnis der Fotografie macht sichtbar, dass die Evidenz der Fotografie, so visuell überzeugend sie erscheint, fragil ist. Ihre Bedeutungs-offenheit muss durch Texte vereindeutigt und stets erneut bestätigt und bezeugt werden.¹⁴

Barthes fasst die Text-Bild-Differenz jedoch noch schärfer. Denn auch noch das tautologische Wort, das das Ding benennt, was das Bild zeigt, fügt der Fotografie illustrativ schon etwas hinzu. Es gibt keine Entsprechung zwischen Text und Bild. Die komplexe Trennung der Medien, ihr Medienbruch und ihren Zusammenhang fasst Barthes schon am Anfang seines Aufsatzes zusammen:

Im Grunde wäre unter allen Informationsstrukturen die Fotografie als einzige ausschließlich von einer »denotierten« Botschaft konstituiert und besetzt, die sie vollständig bestimmte; angesichts einer Fotografie ist das Gefühl der »Denotation« oder, wenn man lieber will, der analogen Fülle so stark, daß die Beschreibung einer Fotografie genau genommen unmöglich ist; denn das *Beschreiben* besteht gerade darin, der denotierten Botschaft ein Relais oder eine zweite Botschaft hinzuzufügen, die dem Code der Sprache entnommen ist [...]. Beschreiben heißt also nicht bloß ungenau oder unvollständig sein, sondern die Struktur wechseln, etwas anderes bedeuten als das Gezeigte.¹⁵

Wie ließen sich einzelne Bilder also in ihrer Funktion auf das, was sie sichtbar machen, beschreiben? Der Text, die Beschreibung, die Ekphrasis, fügt hinzu, was als Leistung der Bilder unterstellt wird.

Matthias Bickenbach

112

3. MEDIENWANDEL BESCHREIBEN

Im Folgenden wird die üblicherweise auf einzelne Bilder und Text bezogene Beobachtung von Fotografie und Sichtbarkeit anders gewendet. Statt der Konstellation von Einzelbild und Phänomen soll vielmehr das Medium Fotografie als Fall der Mediengeschichte interessieren. Fotografiegeschichte macht sichtbar, dass dieses Medium kein ›Festes‹ im Sinn einer einmaligen Erfindung oder Technologie darstellt. Vielmehr ist die Fotografiegeschichte beherrscht von Vielfalt und Variation seiner Medientechniken, ihrem stetigem Wandel – und mit Blick auf digitale Fotografie sogar Wechsel von Medium und Technik. Was bedeutet aber diese heterogene Vielfältigkeit als Beispiel der Fotografie für die Erzählung und Darstellung von Mediengeschichte?

In Frage steht damit auch die Sichtbarkeit des Medienwandels, das heißt, wie und mit welchen Hypothesen der Medienwandel als Mediengeschichte sichtbar gemacht wird und werden kann. Dabei wird hier von der These ausgegangen, dass das allgemein verbreitete Modell einer Revolutionsgeschichte der Medien, also die These, dass neue (Leit-) Medien Wahrnehmung und Kommunikation in der Kultur verändern bzw. umstürzen, zu kurz greift. So vorteilhaft diese für eine Geschichtsschreibung als Darstellung der chronologischen Abfolge von Erfindung und neuer Epoche sein mag, wird der Medienrevolution die These der soziokulturellen Evolution der Medien entgegen zu stellen sein. In ihr wird die »Erfindung« als eine kulturelle Figur der Datierung sichtbar, die chronologische und logische Ordnung dort schafft, wo in der Geschichte der Medien ein steter, innerhalb von und zwischen Medien stattfindender Medienwandel schwer zu fassen bleibt. Anders gesagt: Am Beispiel der »Erfindung« der Fotografie soll deutlich werden, dass Erfindungen im Bereich der Mediengeschichte diskursive Verkürzungen sind. Die Figur der »Erfindung« eines Mediums wird ihrerseits als Figur der Ordnung des Diskurses über Medien ›sichtbar‹.

Die »Erfindung« hat unter dem Paradigma der soziokulturellen Evolution eine stabilisierende Funktion. Sie vereindeutigt eine Vielfalt alternativ möglicher Techniken auf ein Datum und eine Form, selbst wenn dies historisch unzutreffend ist. Das ist im Fall der Fotografie zu zeigen. Die Perspektive der Medienrevolution ist darauf gerichtet, *wie* sich neue Medien entwickeln und durchsetzen, also: was genau aus einer Vielfalt alternativ möglicher Technologien kulturell ausgewählt und was stabilisiert wird. Damit wird sichtbar, dass der Erfolg dessen, was später als Medium Namen erhält, weniger in der reinen Funktionalität begründet ist, als in soziokulturellen Auswahlprozessen und deren Anschlüssen neuer an bereits etablierte Medien. Die Anschlussfähigkeit des Neu-

en muss kulturell erst hergestellt werden. Sie besteht in Figuren der Auswahl wie in Ritualen der Auszeichnung, die eine dem vermeintlichen Primat Technik gleichberechtigte, wenn nicht gleichursprüngliche kulturelle Hervorbringung neuer Medien erkennen lässt. Nur innerhalb der kulturellen Figuration wird das Neue als Neues einer Technik sichtbar. Dass dies nicht ohne Rückgriff auf bereits Bekanntes geschehen kann, verrät im Fall Fotografie schon der metaphorische Name: »Lichtschrift«. Er ist nur eine unter vielen historischen Alternativen zur Benennung des neuen Bildmediums.

4. CLAIRE OBSCURE DER ANFÄNGE

Der Nebel, der über den Anfängen der Photographie liegt, ist nicht ganz so dicht, wie jener, der über den Beginn des Buchdrucks sich lagert; kenntlicher vielleicht als für diesen ist, daß die Stunde für die Erfindung gekommen war und von mehr als einem verspürt wurde; Männern, die unabhängig voneinander dem gleichen Ziel zustrebten [...].¹⁶

Der erste Satz Walter Benjamins *Kleine[r] Geschichte der Fotografie* führt ein sprachliches Bild ein, das der Besonderheit dieser Mediengeschichte Rechnung trägt, nämlich ihren obskuren Anfängen. Die Erfindung der Fotografie liege im Nebel. Das Datum, »die Stunde«, die Benjamin stellvertretend für jede Geschichte als magische Schwelle zwischen Geschichte und Vorgeschichte beschwört, ist gerade *nicht* klar erkennbar. Dass der Nebel weniger dicht sei als der über der Erfindung des Buchdrucks, hebt ihn nicht auf. Nebel verschleiert also die Sicht auf Daten und Fakten, die eine Geschichte ausmachen – so lange jedenfalls, so lässt sich folgern, wie das Faktum des Medienwandels als singuläres Ereignis einer Erfindung, einer Technik, eines Mannes oder einer Stunde verstanden wird.

Was Benjamin hier herausstellt und ins Positive wendet, ist die unklare Herkunft aus vielen Köpfen und aus uneindeutigen Daten. Das ist eine bekannte Tatsache der Fotografiegeschichte. Im Unterschied zum Buchdruck entsteht Fotografie dezentral mittels unterschiedlicher Techniken durch Experimente verschiedener Männer. Die Erfindung der Fotografie ist daher nicht einfach nur ein Beispiel, in der ein Medium aus einer reichen Vorgeschichte (Stichwort Camera obscura) »plötzlich« hervortritt und erfunden wird. Beispielhaft ist die Fotografie für die Mediengeschichte zu nennen, insofern sie ein Medium betrifft, das sich selbst ständig wandelt. Der Begriff des Medienwandels ist somit

Matthias Bickenbach

114

nicht nur auf die Veränderungen zwischen Medien in der Geschichte zu beziehen, sondern auch schon auf den Prozess *innerhalb* von Medien. Medien sind, selbst wenn sie sich etabliert haben, keine festen Größen, sondern in ständiger Modifikation begriffen, bis hin zur Ersetzung der Elemente, aus denen sie bestehen.

Zwischen Daguerreotypie (unreproduzierbares Unikat eines Positivverfahrens) und Fotografie im eigentlichen Sinn (reproduzierbare Kopie eines Negativ-Positiv-Umkehrprozesses) bestehen große Unterschiede. Im aktuellen Medienwandel der Fotografie zur digitalen Fotografie (Ersetzung des Films durch lichtempfindliche CCD-Chips) sind die Differenzen nicht weniger groß, während all dies in der Geschichte der Medien als Fotografie Geltung hat. Die Frage des Medienwandels lautet daher nicht: Welche Medien folgen auf welche (Chronologie der Medienentwicklung), sondern: Wie lässt sich der unsichtbare Wandel innerhalb und zwischen den Medien als ihre Geschichte sichtbar machen?

5. RELEVANZ DER MEDIENGESCHICHTE

Mediengeschichte hat Konjunktur. Der Geschichte der Medien scheint eine zunehmend wichtige Orientierungsfunktion für Studierende, für die Öffentlichkeit aber auch für die Medien- und Kulturwissenschaften selbst zuzukommen. Der Erfolg etwa von Jochen Hörischs *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien* spricht für ein breites Interesse, aus der Vielzahl der Spezialforschungen die Summe zu ziehen und ein detailliertes Übersichtswissen zu schaffen, das die populär gewordenen Epochenbezeichnungen etwa vom Buchdruck- und vom Computerzeitalter füllt.¹⁷ Die Geschichte der Medien ist zu einem Ordnungsmodell geworden, das sich im Wandel der Epochenbezeichnungen, von geistes- zu mediengeschichtlichen Zeiträumen, anzeigt. Im Zeichen der Zeitalter von Medien scheint sich Kulturgeschichte neu schreiben zu lassen.

Diese Relevanz der Mediengeschichte und ihre Aufgabe, den Zusammenhang von Kultur und Medien im Wandel der Zeiten aufzuzeigen, fordert jedoch eine kritische Reflexion der Art und Weise, wie sie erzählt und geschrieben wird. Denn einerseits sind Medien aufgrund ihrer Funktionen für Wahrnehmung und Kommunikation kein Gegenstand der Geschichtsschreibung wie andere. Andererseits hat diese ihre Funktion eine Gleichsetzung von Medium und Epoche etabliert. Mit der Erfindung eines neuen Mediums, könnte

man glauben, beginnt ein neues Zeitalter: Schrift, Buchdruck, Computer. Lässt man sich jedoch auf genauere Beschreibungen eines Mediums und seiner Entwicklung ein, so wachsen nicht nur die Fakten, sondern auch die Probleme der Konturierung von Epochenschwellen. Medientechnik, Anwendung und Durchsetzung zeigen sich als bei weitem komplizierter und intermedial rekursiver, als die Rede von einem neuen Medium es erscheinen lässt.

Für die Schwierigkeiten, Mediengeschichte zu schreiben, ist Fotografie ein gutes Beispiel. Anhand ihrer lassen sich Fragen nach Anfang, Ende und Entwicklung eines Mediums nicht umgehen. Ihre Erfindung, so wird sich herausstellen, bedeutet weder Ursprung noch Form des Mediums. Umgekehrt ist zu fragen: Gehört digitale Fotografie zur Geschichte der Fotografie oder ist sie ihr Ende? Die Fragen zielen auf die Einheit des Mediums, auf das, was den gemeinsamen Namen »Photographie« rechtfertigt. Ihre Einheit, lichterschaftere Bilder, impliziert jedoch eine Vielfalt von Techniken, die sich nicht alle unter eine Form fassen lassen. Technische Grundlagen bestimmen nicht durchweg, was als Medium gilt. In der digitalen Fotografie ersetzt der lichtempfindliche Chip alles, was das Medium Fotografie je erfunden hatte: die lichtempfindliche Beschichtung – und damit auch ein großes technisches System von Produktion, Vertrieb, von Formaten und Standards. Doch mit diesem radikalen Wandel des Mediums, der ein Wechsel der Technik ist, wird Fotografie gerade nicht enden. Vielmehr lässt sich hier die *Anpassung* neuer Technologien an eingeführte Medien studieren. Digitale Fotografie heißt nicht nur nicht anders, sondern knüpft an die visuellen und kulturellen Formen der Fotografie an, während sie vielleicht schon etwas anderes tut.¹⁸ Auf vergleichbare Weise schloss Fotografie einst an Malerei an, während sie bereits etwas anderes tat.

Dem prominenten Modell der Abfolge von Leitmedien als Revolutionen der Sinne stehen Unterscheidungskriterien gegenüber, die sich nicht in die bruchlose Abfolge einer Entwicklungs- oder Fortschrittsgeschichte überführen lassen. Unter intermedialen Gesichtspunkten der wechselseitigen Bezüge zwischen Medien sind zwei Störungen jeder Verlaufsgeschichte oder Epochenabfolge von Medien festzuhalten: Zum einen eine Anachronie, die keineswegs einen bloßen Anachronismus darstellt, sondern die Überlagerung alter und neuer Medien.¹⁹ Statt Abfolge oder Fortschritt erfordert dies genauere Beobachtung der feinen Verschiebungen und Umbesetzungen im Medienwandel. Zum anderen lässt sich beobachten, dass alle einst neuen Medien mit ähnlichen Besorgnissen und Argumenten diskursiv verhandelt wurden – von der Schriftkritik Platons bis zum Videospiel – bis das Pro und Kontra zwischen Gefahr und Nutzen durch Institutionalisierung außer Kraft gesetzt wird. Doch wie genau

Matthias Bickenbach

116

setzen sich neue Medien durch? Geschieht dies kraft ihrer neuen Leistung, durch Funktionalität der Technik als Apriori ihres Erfolgs? Wenn Erfolg jedoch Anschlussfähigkeit an Bestehendes heißt, hier also die Übernahme neuer Kommunikations- oder Wahrnehmungsformen in die bislang gewohnten Kommunikationsformen, dann spielen kulturelle Verhandlungen und Diskurse eine größere Rolle, als nur die einer Thematisierung oder Nachrede dessen, was ohnehin geschieht.

6. DAS MEDIUM DER SICHTBARKEIT ZWISCHEN DEN MEDIEN

Mit der »Erfindung« der Fotografie tritt im 19. Jahrhundert ein Medium in die Kultur, das zu Recht als Zäsur empfunden und konstatiert wurde. Die Revolution des reproduzierbaren Bildes ist in Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* bekanntlich eine zentrale Weichenstellung für eine zweifache Ausdifferenzierung innerhalb der Systeme von Kunst und Massenmedien. Das fotografische Bild fungiert intermedial in beiden Systemen. Es lässt die Frage nach dem Kunstwert des neuen Mediums in Konkurrenz zur Malerei stellen, während sein »Ausstellungswert« die Bilder der Welt multipliziert. Der »iconic turn« ist entsprechend keine aktuelle Diagnose zur digitalen Lage der Zeit, sondern eine historische Kategorie, die auf Fotografie zurückgeführt werden kann.²⁰

Was für die Fotografietheorien, für Roland Barthes ebenso wie für Vilém Flusser, eine ausgemachte Sache ist, nämlich die Autonomie des Mediums und dessen epochale Bedeutung, das erscheint in der allgemeinen Mediengeschichte weniger ausgeprägt. Das Foto erscheint jenseits seiner Spezialgeschichte oft nur als kleiner Bruder des Films und wird ihm subsumiert. Es spielt in der Reihe der großen Leitmedien keine Rolle. Film und Fernsehen, Video und Computer erscheinen als modernere und mächtigere Medien, während Schrift, Buchdruck und Computer die allgemeinen Epochen der universalen Mediengeschichte angeben.

Diese Zwischenstellung der Fotografie in der Mediengeschichte findet sich vorgezeichnet bei Walter Benjamin. In seinem *Kunstwerk*-Aufsatz spielt Fotografie eine entscheidende Rolle für seine Epochenkonstruktion im Zeichen eines Verlusts der Aura. Doch das Schwergewicht der Darlegung gilt dem Film, der als politische Größe und wirksames Massenmedium in den Vordergrund des Textes (wie seiner Rezeption) tritt. Die Übernahme des Aura-Konzepts aus der früheren *Kleine[n] Geschichte der Fotografie* wirft jedoch Fragen nach der

Epoche und These vom Verlust der Aura auf. Am intertextuellen Zusammenhang beider Schriften kann man studieren, dass das Medium Fotografie eine Problematik in Anschlag bringt, die sich auf jede Mediengeschichte auswirkt. Der Geschichte der Medienrevolutionen als Folge von plötzlichen Ablösungen steht die Frage nach der Entwicklung von Medien entgegen. Anders gesagt: Was als Abfolge von Fotografie zu Film als Geschichte des Medienwandels funktioniert, das macht in der Epochenkonstruktion des einzelnen Mediums Probleme. Je näher man ein Medium ansieht, desto ferner schaut es zurück.

Das ist bei Walter Benjamin der Fall. In der *Kleine[n] Geschichte der Fotografie* hatte er das Medium und dessen Geschichte dargestellt. Im *Kunstwerk*-Aufsatz profitiert er von diesem Wissen. Aber er setzt die Epochenäsur vom »Verlust der Aura« nicht mit, sondern *innerhalb* und mitten durch das Medium Fotografie. Es ist nicht so, dass die Erfindung der Fotografie gleichbedeutend mit dem Verlust der Aura, ihrer »Zertrümmerung«, wäre. Die Gleichsetzung von Medium und Epoche sowie von Erfindung und Medium bricht sich im Medium Fotografie. In einem bekannten Zitat heißt es, dass sich im frühen fotografischen Porträt, im fotografischen Bild des menschlichen Gesichts, die Aura zum letzten Mal zeige, sich verschanze, eine letzte Rückzugsstellung einnehme. Mit den menschenleeren der Straßen und Häusern Eugène Atgets um 1900 begründet Benjamin die Umkehrung des Kunstwerts auch der Fotografie zum visuellen Ausstellungswert eines neuen Massenmediums, das nicht nur in der Produktion und Reproduktion von Fotografien, sondern auch in deren Eroberung des öffentlichen Raums besteht: Schaufenster, Plakate, Illustrierte erobern das Publikum, dessen Begriff bis dato dem eines Lesepublikums galt.²¹ Die »visuelle Kultur« des 19. Jahrhunderts, der Benjamin sein *Passagen-Werk* widmete, beginnt nicht mit der Fotografie, sondern durch bestimmte Verwendungsweisen derselben.

Die »Revolutionsgeschichte« geht bei Benjamin nicht auf. Wenn die Aura im reproduzierten Gesicht unter bestimmten Umständen noch Bestand hat, wenn also das reproduzierbare Medium noch Teil am Diskurs des Echten, Einmaligen und Originalem haben kann, dann ist dies eine Funktion der Fotografie. Es muss offen bleiben, ob jene letzte Zuflucht der Aura ein historisches Datum – in der Konjunktion von Technologie und Dargestelltem – meint oder eine Einstellung zum fotografischen Bild, die seitdem *jederzeit* eingenommen werden kann, eine Haltung zum Bild, die stets Möglichkeit bleibt. Die Verwendung von Fotografien als persönliches Erinnerungsstück, und das heißt ja als auratisches Objekt, ist eine der wirkungsmächtigsten Funktionen für den privaten Gebrauch geworden. Insofern zerstört die Fotografie nicht die Aura, sondern verschiebt sie.

7. R/EVOLUTION ODER WIE SCHREIBT MAN MEDIENGESCHICHTE?²²

Der Epoche als Zäsur im Zusammenfall von neuem Medium und Kultur als *Medienrevolution* ist ein anderes Modell gegenüber zu stellen, das Entwicklungen auch innerhalb des Mediums einbezieht. Unter Bezugnahme auf ein soziokulturelles (nicht: biologisches) Modell der Evolution als einer weder ausschließlich zielgerichteten noch rein kontingenten Entwicklung, in der Auswahl und Stabilisierung von Variationen beobachtbar sind, lässt sich eine Evolution der Medien konzipieren.²³ Der Begriff der Medienevolution führt damit Entwicklungen auch zwischen und innerhalb von Medien dort wieder ein, wo die Figur der Revolution als Umsturz und Zäsur plötzliche Wandlungen konstatiert. Am Beispiel der Erfindung der Fotografie soll hier eine Beobachtung versucht werden, die zu fragen ermöglicht, wer und was hier variiert, selegiert und stabilisiert.

Zunächst ist noch einmal festzuhalten: Der Begriff »Medienwandel« bezieht sich in erster Linie auf den Zusammenhang der Beobachtung von (neuen) Medien als Faktoren des Wandels von Kultur, Wahrnehmung und Kommunikation.²⁴ Medienwandel ist als Adressierung durch Leitmedien verstanden worden, deren Abfolge die prominente Form von Mediengeschichte ausmacht: Orale Kultur, Schriftkultur, Buchdruck- und Computerzeitalter. Weitere Bezeichnungen zur Lage der Kultur wie Multimedia oder visuelle Kultur stellen sich ein. Klassiker der Medientheorie wie Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz oder Marshall McLuhans These vom Ende der »Gutenberg-Galaxis« haben ein Epochenmodell der Mediengeschichte etabliert, das auf dem Modell der Revolution durch neue Medien zu beruhen scheint. Ungeachtet dessen, dass eine genaue Lektüre der entsprechenden Thesen ihre Eindeutigkeit nicht bestätigen kann, ist die Rhetorik des Neuen für Medien, die aus der *epoché*, dem Einschnitt einen Zeitraum, die Epoche als Zeitalter macht, jedoch gegenwärtig ebenso etabliert, wie sie in der Selbstbeschreibung der durch medialen Wandel betroffenen Zeitgenossen immer schon konstatiert wurde.

Doch welche Probleme entstehen für die Mediengeschichte, wenn man Medien selber als Wandler anerkennen muss: als historisch zunächst offene Ensembles von Techniken, die – so die These – erst durch kulturelle Kommunikation zur stabilen Einheit eines Mediums werden?²⁵ Jede genauere Betrachtung der Geschichte und Entwicklung eines Mediums wirft aufgrund einer intermediellen Vielfalt, aufgrund der *media diversity* von und zwischen Medien, Fragen nach den Epochensetzungen auf. Etwa so: »Das Auftreten der Fotografie – und nicht, wie gesagt worden ist, das des Films – schafft die Zäsur, die die Geschichte der Welt spaltet.«²⁶ Roland Barthes verschiebt in seiner Fotogra-

fietheorie *Die helle Kammer* eine in der Geschichte der Medien gut etablierte Zäsur, die Epoche des Films, die etwa bei Friedrich Kittler nachzulesen ist. Jenseits der Fotografiegeschichte herrscht in der Mediengeschichte bezüglich der Abfolge der Medien oft ein schneller Übergang zum Film vor. In Kittlers Analysen der technischen Medien des 19. Jahrhunderts etwa wird regelmäßig die Chronofotografie um 1880 als Vorläufermedium eingeführt. Die Geschichte der Fotografie wird damit fast vollständig ausgeblendet – durchaus mit Folgen für die Epochenbestimmung des »Aufschreibesystems 1900«. Ausgeblendet ist das Einzelbild, aber auch die fotografische Serie, die ja im Film als Bewegungsbild aufgehoben wird.

Es geht hier nicht darum, Versäumnisse einzuklagen. Vielmehr lässt sich im schnellen Übergang von der Fotografie zum Film eine mediengeschichtliche Logik feststellen. Indem Fotografie zum Film hin disponiert wird, wird sie einer Entwicklung unterstellt, als sei dies eine logische Folge des Medienwandels. Noch in Kittlers Kapitel über Fotografie in *Optische Medien*, in dem das Versäumte nachgeholt wird, läuft die Geschichte des Mediums ohne Umstände auf den Film hinaus. Kittler hat darüber hinaus das Modell der Mediengeschichte in der medialen Figur des Films selbst, dem Schnitt, verankert: »Es gibt, allen Fortschrittsglauben zum Trotz, in der Mediengeschichte keine lineare oder kontinuierliche Entwicklung. Die Geschichte der Techniken ist ganz im Gegenteil eine Geschichte von Schnitten«.²⁷ Damit wird das ältere Modell der Entwicklungsgeschichte als Ideen-, Geistes-, oder Fortschrittsgeschichte zurückgewiesen und über die »Geschichte der Technik« an die Ereignis-Figuren von Einschnitt, Zäsur oder *epoché* verwiesen. Kittler konnotiert mit der »Geschichte von Schnitten« natürlich auch den Begriff des Paradigmenwechsels sowie Michels Foucaults Diskursanalyse.

Die Frage ist jedoch, ob unter der Annahme soziokultureller Evolution das Moment der Entwicklung der Medien selbst nicht genau dort wieder eingeführt werden muss, wo es von der Figur der Revolution ausgeschlossen wird: an der Stelle des Schnitts. Mit Blick auf Foucaults Diskursgeschichte, die relativ plötzliche Umschwünge innerhalb der Geschichte der Medizin, des Rechts, der Sexualität und der Zeichen selbst aufzeigt, lässt sich feststellen, dass jene »Schicht«, die eine Epoche als Mischung von Dispositiven und Diskurs ausmacht, selbst eine *variable* Einheit von Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten darstellt. Foucault hat diese »Schichten« des Wissens als grundsätzlich von der medialen Differenz des Sichtbaren und des Sagbaren konstituiert dargestellt, die nicht ineinander aufgehen, auch wenn das Sagbare eine Priorität erhält.²⁸ Der Schnitt oder die Zäsur in der Geschichte erfolgt aufgrund von un-

Matthias Bickenbach

120

scheinbaren Umbesetzungen, die Teil einer Entwicklung sind und die sich nur künstlich und im Nachhinein als plötzliche Umstellung oder gar Umkehrung erkennen lassen.

Bezogen auf neue Medien wären diese Hypothesen zur Medienevolution zu überprüfen. Wie lässt sich die Erfindung der Fotografie als soziokulturelle Medienevolution erläutern? Das Beispiel soll zeigen, dass Medienwandel ein Prozess der internen Variation der Medien beinhaltet, dessen Variationen durch kulturelle Kommunikation selegiert wird. Dem Primat des Technischen wird hier die These einer kulturellen Formung in der Auswahl von Techniken zu Medien als stabilen Einheiten entgegengestellt. Die These lautet: Was Medien und was ihre Funktionen sind, das bestimmt sich nicht durch Technik, sondern ist eine Auswahl technischer Möglichkeiten durch Kommunikation, die zur Stabilisierung dieser oder anderen Möglichkeiten führt. Die kulturelle Auswahl gründet in der Kommunikation selbst. Sie ist schon in den Namen und Begriffen für Medien, die sie so als Einheiten setzen, am Werk. Die Bezeichnungen, die Medien historisch finden, sind immer schon Worte (als solches selbst ein anderes Medium), die zunächst vor allem Anschlussfähigkeit für weitere Kommunikation schaffen. »Kommunikation« wird hier mit Luhmann als ein Prozess verstanden, dessen Erfolg darin besteht, weitere Anschlüsse für weitere Kommunikation zu bieten. Zustimmung oder Ablehnung, apokalyptischer oder adventistischer Mediendiskurs, das ist, so gesehen, gleich, es sind diskursive Verhandlungen über die Werte von Medien.

In historischen Texten über Medien lassen sich daher Setzungen und Zuschreibungen beobachten, die das, was als Medium und seine Funktion gilt, entwerfen und aushandeln. Der Medienwandel wäre damit immer auch das, was Medien stabilisiert, etabliert und bereits vertraut gemacht hat.

Entwicklung ist evolutionstheoretisch mithin genauer zu bestimmen als *Adaption*, als Anpassung an Funktion und Nutzung, aber auch an Erwartungen und Ängste. Diese Adaption findet in der Kommunikation unter Rückgriff auf eingeführte Metaphern oder Modelle statt. Etwa genau darin, dass »Photographie« so heißt und nicht anders – Heliogravüre zum Beispiel oder Talbotypie, Namen, die in der Fotografiegeschichte zahlreiche Variationen kennen. Graphie, Gravüre und Typie geben ähnliche, aber nicht gleiche Vorbilder zur Bezeichnung und Konnotation des neuen Mediums vor. Die Namen bieten Anschlussmöglichkeiten entweder an die Kunst (Niépces Heliogravüre orientierte sich an der Druckgrafik), an den Druck sowie an die Schrift. Das macht feine Unterschiede und in der Geschichte kann man beobachten, welche Vorschläge sich durchsetzen. Daguerre hat in Auseinandersetzung mit Niépce, der die

Konnotationen der Gravüre bevorzugte, die auf Buchdruck und Technik verweisende Endung der *-typie* durchgesetzt: Daguerreotypie. Der mechanischen Hervorbringung des Lichtbilds scheint der Typos nach dem Vorbild der Schrifttype im Buchdruck nahe zu stehen. Die Wortfügungen Daguerreotypie, Ambrotypie, Platinotypie für Hervorbringungs- oder Umkopierverfahren sind in der Frühzeit prominent, sie verdrängen die Gravüre und andere Konnotationen wie Skiagraphie (Schattenschrift) oder »photogenic drawing«, bevor sie ihrerseits durch den allgemeinen Begriff der Fotografie, also durch die Metapher eines Schreibens mit, mittels oder durch Licht ersetzt werden.

Die Schriftmetapher der *Graphie* hat sich durchgesetzt. An ihr könnte man eine Theorie der Fotografie aufrollen, denn die Einschreibung, die hier metaphorisch Modell steht, verleiht dem neuen, reproduzierten, automatischen Bild einen hohen Wert, den der authentischen Abbildung. Mit der Frage nach der Metapher der Einschreibung wäre die Frage nach der Technik zu stellen. »Fotografie« ist keine adäquate Beschreibung dessen, was in der Fotografie geschieht, sondern zunächst nichts anderes als ein sprachlicher Anschluss an eine kulturell eingeführte Medialität. Der Name des Mediums hat mehr mit seiner Anschlussfähigkeit zu tun, als mit einer Bezeichnung der Medialität. Denn die Lichtwirkung auf chemische Schichten ist keineswegs als Einschreibung zu begreifen. Es handelt sich nicht um die Spur einer Einschreibung, sondern um Veränderungen, um Hervorbringung, deren unbekanntes Fachwort die Aktivität der Verwandlung bewahrt. Es heißt »Aktinität« – Aktinität ist die Bereitschaft chemischer Substanzen oder Mischungen, auf Licht zu reagieren.

Geschichte hält sich an Fakten. Aber gerade in diesem Punkt, dem Faktum und dem Datum, ist in Bezug auf Medien ein kritischer Punkt erreicht. Die einfachste Form der Geschichte wäre ja die Chronologie, hier also die der Erfindungen, die Namen und Daten der Erfinder und der Medien. Diese ursprüngliche Form der Geschichtsschreibung hängt von der Sicherung ihrer Daten ab und ihr Grundgerüst gibt die Rahmenbedingungen jeder weiteren Form der Darstellung vor. Aber die *Große Medienchronik* zeigt jedem Nutzer oder Leser, dass in der Kolonne der vielen Daten ein Datenstrom entsteht, der nur punktuell oder selektiv zu lesen ist und der gerade keine Zusammenhänge, Epochen oder Kulturen benennen kann. Die Medienchronik ist damit auch ein subversives Instrument, das den stetigen Strom der Daten ihrer Ordnung in der Geschichte entgegensetzt. Sie verzeichnet die Erfindung der Fotografie nicht. Streng wie sie ist, kann sie die Erfindung nicht ihrem Erfinder Daguerre zuordnen, weil Daguerres Erfindung nicht mit 1839 zu datieren ist.²⁹ Anstelle dieses Datums, das allgemein der Erfindung der Fotografie gilt, stehen viele Daten, darunter

Matthias Bickenbach

122

der Eintrag »François Dominique Aragos Akademierede«. Darauf ist zurückzukommen. Wer hat die Fotografie erfunden? Wann? Mit welchen Mitteln?

8. VORGESCHICHTEN

Jede Geschichte der Fotografie hat es mit einer unbändigen Vielfalt von Herkünften, Vorläufern und Erfindern zu tun. Die Genealogie der Einheit des Mediums Fotografie ist mehrfach gebrochen. Sie bildet keine gerade oder verschlungene Linie der Entwicklung. Sie geht weder in der Kontinuität der optischen Medien (Camera obscura, Laterna magica), der Zeichenhilfe (Camera lucida u.a.), noch in der Erfindung der frühen Technik der Daguerreotypie auf. Fotografie ist, so Barthes, ein Monstrum, das aus optischen und chemischen Herkünften gezeugt wurde. Die chemische Genealogie reicht bis in die Antike zurück, die optische auf die Camera obscura der frühen Neuzeit. 1727 erzeugt der deutsche Johann Heinrich Schulze Bilder durch Licht, die schnell wieder verschwinden. Ein Jahrhundert später gelangen so unterschiedlichen Personen wie dem Theatermaler und Unternehmer Daguerre, dem Landadeligen Niépce und dem Philologen Talbot, um nur diese drei großen Namen der Fotografiegeschichte zu nennen, auf unterschiedliche Weise und mit unterschiedlichen Erfolg Lichtbilder durch diverse Mischungen von Beschichtungen auf diversen Trägermaterialien. Jenseits der drei Personen öffnet sich die Geschichte der Fotografie in eine Vielzahl von Eigenamen und von variierenden chemischen Spezifika, die sich erst am Ende des 19. Jahrhunderts zum Rollfilm und vor allem mit einem System von Annahme und Entwicklungsstellen durch Eastman-Kodak standardisieren lassen.

Die Frühgeschichte der Fotografie ist eine von *Entwürfen*, bei denen unabsehbar ist, welches Experiment und welche Mischung sich durchsetzen wird. Daguerres detaillierte und buchstäblich brillante Platten haben durch ihre visuelle Überzeugungskraft einen optischen Standard gesetzt, der sie als Vorbild ansehen ließ. Daguerre erfindet die Fotografie. Das stimmt jedoch nicht ganz. Denn Daguerreotypien sind Unikate. Jede Aufnahme erzeugt ein positives Bild auf der versilberten Platte, beinhaltet also das Kriterium des reproduzierbaren Bildes, das als Kriterium für Fotografie und seine Epoche gilt, *nicht*. Talbot dagegen entdeckt die Vorteile des Negativs als einer ersten umkehrenden Lichtwirkung, was nicht nur die Belichtungszeit herabsetzte, sondern aus dem positiven Bild der Lichtwerte, die wir als natürliche Wahrnehmung des Sichtbaren kennen, eine Kopie macht. Zwischen der Aufnahme des latenten Bilds als

Negativ und seinem Abzug als einer weiteren Belichtung mit folgender Entwicklung entsteht die Fotografie im spezifischen Sinn. Die *Neue Geschichte* der *Fotografie* und ihre Beiträge unterscheiden heute terminologisch durchgängig zwischen beiden Technologien desselben Mediums.³⁰

Was Fotografie heißt, ist nicht das Projektionsbild der Camera obscura, sondern die Erfindung der *Fixierung* der Bilder. Die Lichtempfindlichkeit mancher Farben ist bereits seit der Antike bekannt und in der Malerei eine Warnung wert.³¹ Bis zur »Erfindung« der Fotografie bleibt dieser »adäquate Kanal«, so Kittler, jedoch ungenutzt.³² Entscheidend ist die Speichertechnik für die lichtempfindliche Reaktion chemischer Schichten oder Filme.

Durch Johann Heinrich Schulzes Entdeckung lichterzeugter Bilder von 1727 bekannt geworden, bildet die Bewahrung des durch das Licht hervorgerufenen Bildes das Kernproblem, an dem sich auch Nicéphore Niépce um 1825 regelrecht abarbeitet – was nicht zuletzt den Ausschlag für seinen Kooperationsvertrag mit Daguerre gab. Dieser hatte – zufällig – die fixierende Wirkung des Quecksilbers herausgefunden. Die Spur des Problems entwickelt sich bis heute. Fotografien entwickeln sich in der Zeit fort, sie verblassen. Mit Peter Geimer gesagt, bleibt dieser Unfall als Normfall in die Geschichtsschreibung der Fotografie einzubeziehen und diese damit von ihrer teleologischen Erzählung, die – so Geimer – alle Fotografiegeschichte beherrscht, zu lösen.

Die klassischen Fotografiegeschichten von Josef Maria Eder und Erich Stenger bis Helmut Gernsheim und Beaumont Newhall erzählen den Werdegang des Mediums als stetige Erfolgsgeschichte, als Geschichte der Erfinder und ihren Erfindungen [...] kurz: von einfach zu komplex, vom Problem zur Lösung, vom technischen Mangel zur technischen Beseitigung des Mangels. [...] Es besteht jedoch kein Grund, mit den historischen Daten der klassischen Fotografiegeschichte zugleich auch deren teleologisches Design zu übernehmen. Denn offenbar gibt es eine Geschichte der Fotografie, die sich jenseits der Erzählung vom permanenten Sinn entfaltet.³³

Fotografien – und ihre Geschichte – entwickeln sich weiter. Der historische Schnitt oder Sprung zur digitalen Fotografie, die nur sprachlich noch eine ist, aber nicht mehr technisch, weil der *Film* entfällt, bedeutet nicht das Ende, sondern »nur« eine weitere Emergenz des *Fotografischen* als theoretisches und kulturelles Objekt.³⁴ Fotografie ist das Exempel eines Mediums, das – unter semantischer Stabilität kultureller Adressierung – seine Medien wandelt und wechselt.

Matthias Bickenbach

124

Jonathan Crary hat darauf hingewiesen, dass das Fotografische die visuelle Wahrnehmung in der Kultur des 19. Jahrhundert nicht nur neu organisiert und wandelt, sondern dass die Identifikation von Fotografie und Camera obscura eine Reduktion innerhalb eines größeren Spektrums des Medienwandels der Fotografie im »Feld des Sehens« ist, wobei das Feld des Sehens seinerseits keineswegs nur visuell organisiert ist. Es wäre also falsch, den Medienwandel der Fotografie als Durchsetzung einer Wahrnehmung nach dem Modell der Camera obscura anzunehmen. Innerhalb der Fotografie differieren Papierbild, Stereofotografie, Serien und Bewegtbilder und formen ganz unterschiedliche Beobachterpositionen und kulturelle Wahrnehmungsformen als Effekte *desselben* Mediums.³⁵ Das Fotografische ist selbst ein *Spektrum* von Techniken und kulturellen Verwendungsweisen, das sich nicht auf eine Anwendung, eine Bildgattung und nicht auf eine homogene Wahrnehmungsform reduzieren lässt.

Während die Projektion von Bildern mittels der Camera obscura oder Laterna magica sich in die frühe Neuzeit zurück verfolgen lässt, mit Blick auf Projektionstechniken überhaupt auch zurück in Platons Höhle,³⁶ ist der Wunsch, die Bilder der Camera obscura automatisch zu fixieren, neueren Datums. Er hatte zwischen dem 15. und dem 18. Jahrhundert gerade *nicht* statt.

In der Zeit von Karl V. bis Napoleon ist nicht ein einziger Versuch gemacht worden, ja es ist nicht einmal ein schriftlich niedergelegter Wunsch überliefert, das Mattscheibenbild in der dunklen Kammer durch ein anderes Verfahren als durch Handzeichnung festzuhalten.³⁷

Die Geschichte der Fotografie beginnt mithin mit einem *fehlenden* Gedanken. Zwischen der Genealogie der Camera obscura und der Fotografie klafft eine Lücke, die erst die Chemie schließt – und zwar in einer historischen Veränderung ihres Wissens zur Wissenschaft. Das chemische Wissen musste erst von seiner Einbindung in alchemistische Wissensformen gelöst und zu einer regelgeleiteten und damit systematisch nutzbaren Wissenschaft werden. Frank Ludwig Nehers *Die Erfindung der Photographie*, zum 100. Geburtsjahr erschienen, notiert diesen Wandel als Voraussetzung einer erst daraufhin entstehenden Kette des Wissens:

Haltbare Bilder mit Hilfe des Lichtes herzustellen, ist ein verwickelter Vorgang. [...] Als die dunkle Kammer zur höchsten Vollendung gediehen war, dauerte es noch eine Weile, bis die Chemiker den brauchbaren lichtempfindlichen Stoff gefunden hatten. Vielleicht hätten sie ihn schneller gefun-

den, wenn ihnen das Ziel, die Erfindung der Photographie, klar vor Augen gestanden hätte. Aber die Chemiker des 17. und 18. Jahrhunderts dachte nicht an die Herstellung von Lichtbildern, sie suchten nach dem Stein der Weisen, sie wollten den Weltgeist einfangen, sie glaubten an Lebenselixiere [...] und kamen erst allmählich zur Einsicht, daß alles in der Chemie mit rechten und natürlichen Dingen zugeht. [...] Erst nachdem aus der Chemie eine lehrbare Wissenschaft geworden war, in der wie in jeder anderen Wissenschaft jeder Forscher auf den Schultern seines Vorgängers steht, war sie reif genug, der Erfindung der Photographie zu dienen.³⁸

Aber die Geschichte der Fotografie verläuft mitnichten nach dem von Neher bemühten Modell der ›geistigen Kette‹ oder Ideengeschichte, in der ein Erfinder auf den Schultern seines Vorgängers steht. Vielmehr ist die Entwicklung zur Fotografie ein extrem dezentrales und immer erneut in Angriff genommenes Experiment – mit offenem Ausgang.

Der fehlende *Gedanke* einer Fotografie stammt aus einem ganz anderen Diskurs. Er ist ein Produkt des *Romans*. Exakt im Zuge der Entstehung des modernen Romans beschreibt der französische Arzt und Autor Tiphaigne de la Roche in seinem Abenteuerroman *Giphantie* (ein Akronym seines Namens) 1761 erstmals ein automatisch hergestelltes, täuschend echtes Bild. Er erfindet die Fotografie im fiktionalen Raum und unter den Zeichen des Romans als einer wahrscheinlichen Welt.

Im Rahmen einer exotischen Reise schlägt es einen Reisenden an einen unbekannten, paradiesischen Ort. Ganz wie in den klassischen Staatsutopien von Thomas Morus, Francis Bacon und Tomasio Campanella ist das unbekannte Land im Besitz von technologisch überlegenem Geheimwissen.³⁹ Ein Präfekt führt den Reisenden in eine Höhle, in der er ein Fenster mit Meerblick inmitten der »nördlichen Wüste« erblickt. Beim Versuch, sich hinauszulehnen, merkt er schmerzhaft, dass es sich um ein auf den Fels der Höhle fixiertes Bild handelt.

Der Schatten erklärte nun, wie das Bild zustande gekommen sei. Er erzählte, daß seine Geister ausgezeichnete Physiker seien. Sie hätten eine dickflüssige, zähle, außerordentlich lichtempfindliche Masse bereitet, die auf eine Leinwand gestrichen, in kurzer Zeit trockne und hart werde. Eine so vorbereitete und in einem Rahmen straff gespannte, noch feuchte Leinwand werde vor den abzubildenden Gegenständen wie ein Spiegel aufgestellt. Sie halte nun dank ihres Überzuges in einem Augenaufschlag [...] das Bild selbst.⁴⁰

Matthias Bickenbach

126

Diese Fiktion des Romans führt die Einzelheiten der Emulsion nicht aus, bietet sie aber den künftigen Wissenschaftlern explizit als Problem und Aufgabe dar. Erstaunlich ist die Beschreibung der vorbereiteten Masse auch noch nach der Erfindung der Fotografie. Noch 1839 finden sich Einwände, die Daguerres Erfindung mit Verweis auf Tiphaigne de la Roche als »Kind des 18. Jahrhunderts« einklagen.⁴¹

Um 1826 hat Niépce die Kopie eines Kupferstichporträts des Kardinal d'Ambroise sowie des Ausblicks aus seinem Fenster in Le Gras erzeugt, die als erste Fotografien gelten – aber Niépce gilt nicht als Erfinder der Fotografie. Das Problem der Stabilisierung führt am 14.12.1829 zu einem Kooperationsvertrag zwischen Niépce und Daguerre – mit einer Laufzeit über genau 10 Jahre. Erstmals wird eine Medientechnik vertraglich Gegenstand kollektiver Forschung. Dieser Vertrag geht nach dem Tod Nicéphore Niépces 1833 auf dessen Sohn Isidor über. Daguerre ließ ihn dahingehend so modifizieren, dass ihm die Erstnennung garantiert wurde.⁴² Dies war der erste Schritt zu seinem Erfolg, zum Erfinder der Fotografie zu werden.

Es geschieht bekanntlich 1839. Am 6. Januar kündigt die *Gazette de France* das »Geheimnis« Daguerres als Revolution der Zeichenkunst an. Der englische Naturwissenschaftler Sir John W. Herschel, wichtiger Verbindungsmann und Förderer Talbots an der Royal Academy in London – und einer der Kandidaten, auf die das Wort »photography« (nicht unbestritten) zurückgeführt wird – nimmt sich daraufhin des geheimen Problems der Fixierung an – und löst es innerhalb kürzester Zeit, genauer gesagt in zwei Tagen.⁴³ Der 6. Januar läutet den Wettlauf zur Anerkennung der Erfindung ein, der am 18. August 1839 entschieden wird.

Talbot reagiert ebenfalls auf die Nachrichten aus Paris und legt am 25. 1. 1839 der Royal Academy Proben seiner noch »photogenic drawings« genannten Bilder vor. Vier Tage später wendet sich Talbot in Paris an die Daguerre unterstützenden Gelehrten, Arago, Biot und Alexander von Humboldt und begründet seinen Prioritätsanspruch. Am 31. Januar wird Talbots Bericht *Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or, The Process by which Natural Objects May Be Made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil* vor der Royal Society in London verlesen. Ein zweiter Bericht, der die technischen Einzelheiten im Detail enthält, wird am 20. Februar verlesen. Bekanntlich konnte sich Talbots Anspruch nicht durchsetzen. Seine blassen Papierbilder können sich mit der Brillanz der Daguerreotypien nicht messen. Im Mai 1839 lädt der Physiker Arago den Kollegen Sir Herschel nach Paris und überzeugt ihn von der optischen Vorherrschaft der Daguerreotypie. Talbots Bilder seien demgegenüber nur »verschwommene, nebelhafte Sachen«. An Talbot selbst schreibt Her-

schel euphorisch über diese ans Wunderbare grenzenden Bilder. Er weiß ihm letztlich »keinen besseren Rat [zu] geben als: *Kommen Sie und sehen Sie selbst.*«⁴⁴ Was Daguerre im eigentlichen Sinn erfindet, ist die visuelle Überzeugungskraft, die Evidenz technischer Bilder. Sein Coup aber, der ihm die Erfindung der Fotografie zusichert, ist ein ganz anderer.

Anfang 1839 war die Erfindung der Fotografie also durch Daguerre öffentlich annonciert worden, aber ihr Verfahren blieb unbekannt. Herschel notiert in sein Notizbuch: »29. Jan. [1839]. In den vergangenen Tagen Versuche angestellt, seit ich von Daguerres *Geheimnis* gehört habe und daß Fox Talbot etwas von der gleichen Art erreicht hat.« Herschel experimentiert wie Talbot mit Silbersalzen, um Papiere lichtempfindlich zu machen. Das Hauptproblem aller fotografischen Erfindung ist aber die Fixierung. Die Fotografiengeschichte Newhalls nennt Herschels Lösung, »die weitere Entwicklung anzuhalten«, einen »Beitrag von epochaler Bedeutung«.⁴⁵ Zurückgreifend auf die zwanzig Jahre zurückliegende Beobachtung (1819), dass Natriumhyposulfit Silbersalze auflöst, wendet er dieses Mittel jetzt auf das Problem an und findet eine Alternative zum Quecksilber. Das Tagebuch notiert lakonisch das Ende einer langen kollektiven Suche:

Versuchte Natriumhyposulfit, um die Wirkung des Lichts anzuhalten, in dem ich damit alles Chlorsilber und andere Silbersalze wegwusch. [...] Die gedunkelte Hälfte bleibt nach jeder Belichtung dunkel, die weiße Hälfte weiß, als ob sie in Sepia gemalt worden wäre. [...] Insofern wäre Daguerres Problem also gelöst.⁴⁶

Und das Problem Talbots, der mit Kochsalzlösungen oder Kaliumjodid versuchte, seine Negativbilder zu fixieren, ebenfalls, denn dessen Verfahren lieferte »noch keine dauerhaften Ergebnisse«.⁴⁷ Herschel teilt seine Ergebnisse, scheinbar ohne Kamera oder Abbilderzeugung, sondern als reines Experiment durchgeführt, Talbot am 1. Februar mit. Mit seiner Einwilligung machte Talbot den Fehler, sie seinerseits sofort mitzuteilen, nämlich in einem Brief nach Paris, der in den *Comptes Rendus* der französischen Akademie der Wissenschaften veröffentlicht wurde.

Daguerre übernahm sie auf der Stelle. Und auch fast alle späteren photographischen Verfahren haben sich Herschels Entdeckung [!] zunutze gemacht. Daneben schlug der sprachbegabte Herschel auch den Begriff »Photographie« anstelle von Talbots etwas abseitigem Ausdruck »photogenische Zeichnung« vor und prägte die Begriffe »Negativ« und »Posi-

Matthias Bickenbach

128

tiv« statt »umgekehrte Kopie« und »widerumgekehrte Kopie«. Diese Wörter fanden bald allgemeine Bedeutung.⁴⁸

Daguerre fügt diese Erfindung der Fotografie als bloße Verbesserung seinen visuell attraktiven Bildern hinzu, die kurz darauf durch verbesserte Objektive (Petzval 1840) und durch einen weiteren Überzug der Platte mit Brom oder Chlor und Brom (J. F. Goddard) die Lichtempfindlichkeit weiter steigern ließen und Porträtaufnahmen möglich machten.⁴⁹

Die Überzeugungen, nicht die Techniken, setzen die Zäsuren im kulturellen Gedächtnis. Viele andere Namen wären zu nennen, die ihren Prioritätsanspruch ex post nicht mehr einklagen konnten. »Die überzeugendsten kamen aus Brasilien und Norwegen.«⁵⁰ Die Fotografiegeschichte behandelt sie als Effekt:

Kaum war zu Anfang des Jahres 1839 die erste Kunde der Erfindung Daguerres in die Welt hinausgegangen, da meldeten sich, noch ehe Einzelheiten über das neue Verfahren bekannt waren in üblicher Weise [!] zahlreiche Vor- und Miterfinder [...]. Es ist hier nicht der Ort, diesen Phantastereien nachzugehen [...].⁵¹

Erich Stenger grenzt in seiner Geschichte der Fotografie diese Miterfinder jedoch nur scheinbar aus. Denn seine Geschichte – strukturell ein riesiger Zettelkasten »erster« Erfindungen und Anwendungen – steht in expliziter Absicht, die »französische« Erfindung des Mediums mit ihren deutschen Erfindungen zwischen Johann Heinrich Schulzes lichtempfindlichem Bild von 1727 und Hermann Wilhelm Vogels Farbfotografie 1873 (genauer: der Orthochromatisierung der Negativschicht) zu vermitteln.⁵² In dieser vielfältigen Geschichte sei zwar der obskuren Vielfalt nachzugehen, andererseits soll jedoch zweier deutscher Wissenschaftler gedacht werden, die bereits am 13. April 1839, also vier Monate früher als Daguerres Verfahren bekannt gegeben wurde, Proben ihrer photographischen Versuche der Bayerischen Akademie der Wissenschaften vorlegten. Es waren der Professor der Mineralogie Franz von Kobell (1803 bis 1875) und der Professor der Physik und Mathematik Carl August von Steinheil (1801 bis 1870), beide in München, die auf selbstgefertigten Chlorsilberpapier nicht nur Kopien [i.S. einer Direktkopie eines aufgelegten Gegenstands, MB], sondern auch Kameraaufnahmen herstellten.⁵³

Die »Erfindung« der Fotografie zeigt exemplarisch, dass Mediengeschichte mit Vielfalt, Latenzen, Nachträglichkeiten und kulturellen Verhandlungen – wie deren Vergessen – rechnen muss.

Wann also fängt Fotografie an? Endet sie heute im Digitalen? Die Frage des Anfangs ist auch eine des möglichen Endes. Die Antwort scheint einfach. Ein Datum und ein Name haben sich im kulturellen Gedächtnis durchgesetzt. Doch die Medien der Rede und der Schrift sind die Taufpaten der Fotografie und womöglich ihre eigentlichen Erfinder. Zumindest ist die Taufe und das Datum der Erfindung der Fotografie ein hochgradig kultureller Akt, dessen Performanz sich nicht das Medium, aber seine Erfindung verdankt.

9. DAGUERRES COUP

»Wer hat 1839 die Fotografie erfunden?«⁵⁴ Das kann man 2002 in der Quiz-Show WER WIRD MILLIONÄR? gefragt werden. Der Name ist Daguerre und das Datum heißt 19.8.1839. Die Antwort ist kulturelles Sachwissen, sie ist verbrieft und steht im Lexikon. Das historische Datum ist dabei eine nur scheinbar feste und eindeutige Information, die in das kulturelle Gedächtnis eingetragen ist. Anders als das explizit als »fiktiv« bezeichnete Datum der Erfindung des Buchdrucks durch Gutenberg⁵⁵ gilt das Datum der Erfindung der Fotografie als gesichertes Faktenwissen. Daran können anders lautende Quellen nichts ändern. Im *Deutschen Wörterbuch* der Brüder Grimm findet sich überraschend der Eintrag »Photograph«. Darin heißt es: »verfertiger von Lichtbildern; photographie f., lichtbildnerei, dadurch erzeugtes lichtbild nach dem vom Engländer Fox Talbot 1839 erfundenen verfahren«.⁵⁶ Die Autorfunktion ist auch im Feld der Medien eine zentrale Ordnungsstruktur. Doch diese Diskursordnung ist Teil seiner Geschichte, nicht deren bloße Beschreibung. Faktisch ist die Daguerreotypie ein Vorläufer der Fotografie, der einige Jahre später wieder verschwand. Um 1860 bereits ist die Daguerreotypie ein »dead medium«.⁵⁷

Daguerres Coup besteht nicht in der Erfindung der Fotografie und nicht allein in seinem Verfahren der Daguerreotypie. Vielmehr sind es Verträge und Koalitionen sowie ein gut vorbereiteter, kultureller Akt, die ihn als Erfinder adressierbar machen. Daguerre ist nicht nur der Erste, der vertraglichen Technologietransfer (und die eigene Vorrangstellung) zur Medienentwicklung praktiziert, sondern er ist derjenige, der als Erster sein Verfahren *veröffentlichte*. Die systematische Frage für den Medienwandel ist daher nicht: Wann wurde ein Medium erfunden, sondern: Wann erkennt eine Kultur ein Medium als Medium, wann erkennt sie es als solches an? Die Durchsetzung einer stabilen Identifikation unter einem Namen verläuft parallel, aber nicht deckungsgleich mit der technischen Realisierung und Funktion.

Matthias Bickenbach

130

Im Fall Daguerre gibt es eine Urkunde. Ihr Kontext ist – mit Luhmanns evolutionären Dreischritt: Variation, Selektion, Stabilisierung – ein Akt der Selektion durch öffentliche Inszenierung, die Daguerres Namen als Erfinder der Fotografie in das kulturelle Gedächtnis einträgt. Daguerres Coup besteht vor allem im Kontakt zum ständigen Sekretär der Académie des Sciences, dem Physiker François Dominique Arago. Der Naturwissenschaftler wird Mittler und Anwalt Daguerres, mehr noch, er wird buchstäblich zu seiner Stimme in der Akademie. Daguerre unterhält seit Anfang des Jahres Kontakte zur Académie de Sciences und zeigt dort Alexander von Humboldt, Arago und Biot sowie Samuel B. Morse seine Bilder. Arago, Biot und Humboldt bilden eine Kommission, die als Gutachter die neue Technologie in der Akademie der Künste vertritt.

Nach den Aktivitäten Talbots und Herschels in Reaktion auf die Nachrichten auf Daguerres Geheimnis »verdoppelt« Arago seine Bemühungen.⁵⁸ Am 2. Mai schreibt er an den französischen Innenminister – mit dem Ergebnis, dass Daguerre einen Vorschlag erhält, der ihm die Erfindung sichert. Es ist ein großartiger Deal, der darin besteht, dem französischen Staat die Erfindung zur Veröffentlichung zu überlassen, gegen eine beachtliche Leibrente. Am 14. August wird Daguerre das Patent erteilt. Fünf Tage später wird die Erfindung der Öffentlichkeit vorgestellt und ihr übergeben. Das ist der Coup, den Daguerre und Arago gemeinsam landen. Es ist ein geschickter Tausch zwischen Rechten und Namen wie zwischen Öffentlichkeit und kulturellem Gedächtnis.

Am 19. August 1839 präsentiert Arago in einer öffentlichen Sitzung der Akademie die Neuheit des Tages, die als solche schon Stadtgespräch und also mediengerecht für die gerade entstehenden Zeitungs- und Nachrichtenmedien in Paris ist.⁵⁹ In dem Festakt der Académie des Sciences wird die »Geburtsstunde« der Fotografie gefeiert und damit gesetzt. Sie wird später als (internationale) Vereinbarung bestätigt werden müssen. Seitdem schreibt die Zahl 39 Geburtstage – 1939 wird die Hunderjahrfeier der Erfindung der Fotografie gefeiert werden. Daguerre selbst darf, nach den Regularien der Akademie, nicht zu Wort kommen. Arago verliert die technischen Einzelheiten des Verfahrens der Daguerreotypie, über die seit Monaten spekuliert wurde. Der Coup besteht in dem Tausch der Urheberchaften: Daguerre überlässt die Urheberchaft dem französischen Staat. Der Staat seinerseits übergibt das Medium der Öffentlichkeit, gibt das genaue Verfahren preis. Die Fotografie kann und soll als Ruhm Frankreichs in die Geschichte eingehen. Das ist in genauer und bewusster Absetzung vom »deutschen« Buchdruck gesetzt. Die Erfindung der Fotografie begründet ein Tausch von Rechten. Die Rede Aragos vor der Akademie ist ein

performativer Akt, eine Taufe, in der der Begriff »photographische Techniken« eingeführt wird und seine hilfreichen Funktionen für Wissenschaft und Kunst annonciert werden.⁶⁰ Er vereinheitlicht Heliogravüre und Daguerreotypie zur Gattung Fotografie und setzt an ihren Ursprung einen Erfinder.

Doch die Veröffentlichung der Geheimnisse des Verfahrens, die im noch Jahr 1839 in Daguerres Anleitungsbuch zur Publikation gelangen (und im selben Jahr in zahlreiche Sprachen übersetzt werden), sind exakt das, was im Tausch gegen den Anspruch auf Erfindung wieder vergessen werden muss. Die vormaligen Geheimnisse, also das genaue Verfahren, Daguerreotypien herzustellen, sind spezifisch historisch und nur sehr kurzzeitig stellvertretend für »Photographie«. Dass dieser Sammelbegriff heute auf »digitale Fotografie« übergeht, auf diese nicht nur anwendbar, sondern vielmehr nicht abwendbar ist, das zeigt am vermeintlichen Ende der Geschichte, dass die kulturelle Kommunikation und ihr Gedächtnis unabhängig von konkreten Medientechniken agiert, um diese anzuschließen. Und der Anschluss selektiert, wählt aus und prämiert. Er schließt damit notwendig die Vielfalt wieder aus.

10. EIN AUSFÜHRLICHES HANDBUCH

Wie stark dieser kulturelle Adressierungsprozess im Namen der Fotografie die Vielfalt und Variation des Mediums reduziert, zeigt die erste akademisch institutionalisierte Geschichtsschreibung des Mediums. Josef Maria Eder (1855–1944) gründete 1888 die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren in Wien, der er bis 1922 als Direktor vorstand. Seit 1892 und bis 1925 begründete er an der Technischen Hochschule in Wien das Fach Fotochemie, deren Lehrkanzel eigens für ihn eingerichtet wurde. Seine *Geschichte der Photographie* (vier Auflagen zwischen 1884 und 1932), die Friedrich Kittler in *Optische Medien* als zentrale Quelle nutzt, zeigt die unbändige Vielfalt erst in ihrem Zusammenhang: Sie ist Eders Teilband 1,1 eines bis heute einmaligen Projekts, das *Ausführliches Handbuch der Photographie* heißt. Zusammen mit anderen Autoren bringt Eder im »Handbuch« in 16 Teilbänden das Spektrum fotografischer Prozesse zur Darstellung und all die Variationen, die unter dem Namen »Photographie« versammelt waren – auf 8411 Seiten und 3078 Abbildungen, teils mit Originalpapieren und -techniken.⁶¹ Der Geschichte der Fotografie also folgen fünfzehn Bände fotochemischer Variationen. Das Konvolut dieses »Handbuchs«, das im Buchmarkt nie in Gänze erhältlich war, sei hier in einer Übersicht zusammengefasst.

**Übersicht: Josef Maria Eder (Hg.):
Ausführliches Handbuch der Photographie (1884 ff.)**

4 Bände in 16 Teilbänden. Mit Ausnahme von Band 1,4 in letzter Auflage. Halle: Wilhelm Knapp 1912-32. Zur Zeit des Erscheinens waren niemals alle Bände gleichzeitig vom Verlag lieferbar. Zusammen 8411 Seiten und 3078 Abbildungen.

1,1: Geschichte der Photographie. 4. Aufl. 1932. 372 Abb., 4 Tfln., 1108 S.

1,2: Photochemie (die chemischen Wirkungen des Lichtes) 3. Aufl. 1906. 51 Abb., 533 S.

1,3: Die Photographie bei künstlichem Licht, Spektrumphotographie, Aktinometrie und die chemischen Wirkungen des farbige Lichtes. 409 Figuren, 10 Tfln. 3. Aufl. 1912. 676 S.

1,4: Die photographischen Objektive, ihre Eigenschaften und Prüfung. Die photographische Camera und die Apparate zu Momentaufnahmen. Mit 887 Holzstichillustrationen, 3 Tfln. u. 2 Original-Heliogravüren. VIII + 721 S.

2,1: Eder/Dr. Lüppo-Cramer: Die Grundlagen der photographischen Negativverfahren. 3. Aufl. 1927. 126 Abb., 814 S.

2,2: Die Photographie mit dem Kollodiumverfahren (Nasses und trockenes Kollodiumverfahren, Bromsilber- und Chlorsilber-Kollodium-Emulsion). 3. Aufl. 1927. 69 Abb., 354 S.

2,3: Eder/Eduard Kuchinka: Die Daguerreotypie. 3. Aufl. 1927. 43 Abb., 88 S.

2,4: Eder/Alfred Hay: Die theoretischen und praktischen Grundlagen der Autotypie. (Die Herstellung photographischer Raster-Negative und der mit Hilfe derselben erzeugten Klischees). 3. Aufl. 1928. 92 Abb., 93 S.

3,1: Fritz Wentzel: Die Fabrikation der photographischen Platten, Filme und Papiere und ihre maschinelle Verarbeitung. (Die Photographie mit Bromsilbergelatine und Chlorsilbergelatine) 1930. 237 Abb. 595 S. [Dieser Band beschreibt auch die Herstellung von Kinofilm, die maschinelle Verarbeitung von Entwicklungspapieren und die Herstellung von Rotationsdruck (Kilometerfotografie)].

3,2: Eder/Dr. Lüppo-Cramer: Verarbeitung der photographischen Platten, Filme und Papiere. Unter Mitwirkung von M. Andresen und A. Tanzen 6. völlig veränderte und vermehrte Aufl. 1930. 65 Abb., 40 Tfln., 388 S.

3,3: Eder/Lüppo-Cramer (Hrsg.): Sensibilisierung und Desensibilisierung. 1932. 67 Abb., 361 S.

3,4: Die Sensiometrie, photographische Photometrie und Spektrographie. (Die Schwärzungsgesetze photographischer Schichten, Normallichtquellen, Prüfung der Empfindlichkeit, Gradation). 3. Aufl. 1930. 200 Abb., 11 Tfn., 611 S.

4,1: Die photographischen Kopierverfahren mit Silbersalzen (Positiv-Prozess) und Die photographischen Roh- und Barytpapiere. Neu bearb. v. Fritz Wentzel. 3. Aufl. 1928. 58 Abb., 4 Tfln., 14 Proben von Barytpapieren, 375 S.

4,2: Das Pigmentverfahren, Öl-, Bromöl- und Gummidruck, Lichtpaus- und Einstaubverfahren mit Chromaten, Pinotypie, Kodachrom, Hydrotypie, Kopierverfahren mit farbegebenden organischen Verbindungen, Diazotypverfahren. Bilder mit gerbenden und chromogenen Entwicklern und künstlichen Harzen. 4. Aufl. 1926. 58 Abb., 600 S.

4,3: Heliogravüre und Rotationstiefdruck, ferner Photogalvanographie, Photoglyptie, Asphaltverfahren und photographische Ätzkunst. 3. Aufl. 1922. 136 Abb. 459 S.

4,4: Eder/Adam Trumm: Die Lichtpausverfahren, die Platinotypie und verschiedene Kopierverfahren ohne Silbersalze. 3. Aufl. 1929. 31 Abb., 271 S. (Zuerst als: Die Photographischen Copirverfahren mittels Mangan-, Cobalt-, Cerium-, Vanadium-, Blei- und Zinn-Salzen und Asphalt).

11. EIN Toter AUTOR UND EIN NEUES MEDIUM

Dass in dem kulturellen Auswahlprozess um die »Erfindung« des Mediums Opfer auf der Strecke bleiben, das zeigt eine fotografische Stellungnahme zu Daguerres Coup, die ein vergessener »Erfinder« einklagt und mit dieser Klage zum wiederholten Male ein neues Medium erfindet, das ihm nie zugerechnet worden ist: die fotografische Postkarte. Sie hat ihn nicht ganz vergessen lassen, denn die Aufnahme findet sich in vielen Geschichten der Fotografie, bei Newhall etwa ebenso wie bei Frizot. Der Titel eines schmalen Ausstellungskatalogs von 1959/60 des Museum Folkwang in Essen, erstellt von Otto Steinert, bringt in Erinnerung, was das Gedächtnis der Kultur zu vergessen droht – einen weiteren Erfinder: *Hippolyte Bayard, ein Erfinder der Photographie*. Bayard gehört zu denen, die parallel zu Daguerre mit dem Medium experimentieren und dabei variante Bildtechniken entwickeln.⁶² Anders als Talbot in England aber hat Bayard in Paris den Coup Daguerres unmittelbar vor Augen. Diese Nähe hat ihn zu einem fotografischen Kommentar zu Daguerres Coup veranlasst, zu einem Selbstporträt als Autor der Fotografie, mit Datum vom 18. Oktober 1840. Es handelt sich um eine *fictio personae*, das Selbst als ein Anderer, nicht als eine andere Person, sondern als Autor in einem anderen Zustand. Dieser Zustand markiert die Zäsur, den der Coup Daguerres für Bayard und alle anderen »Erfinder« der Fotografie setzt: Bayard porträtiert sich selbst als *Wasserleiche*.

Damit nicht genug. Dem Selbstporträt als Leiche ist ein Text zugeordnet, handschriftlich, datiert und signiert von Hippolyte Bayard auf der Rückseite des Bildes, der den Kontext und auch die Details auf dem Bild sichtbar werden lässt:

Die Leiche des Mannes, die Sie umseitig abgebildet sehen, ist diejenige des Herrn Bayard, Erfinder des Verfahrens, dessen herrliche Resultate Sie eben gesehen haben oder sehen werden. Soweit mir bekannt ist, beschäftigt sich dieser begabte und unermüdliche Forscher seit ungefähr drei Jahren mit der Vervollkommnung seiner Erfindung. Die Akademie, der König und alle diejenigen, die diese Bilder gesehen haben, obwohl er selbst sie mangelhaft fand, haben sie bewundert, wie Sie sie jetzt bewundern. Das hat ihm viel Ehre, aber keinen halben Centime eingebracht. Die Regierung, die Herrn Daguerre viel zu viel gegeben hat, erklärte, nichts für Herrn Bayard tun zu können. Da hat der Unglückliche sich ertränkt. Oh, menschlicher Unbestand! Künstler, Wissenschaftler und Zeitungen haben sich lange mit ihm beschäftigt, und heute, da er seit ei-

Matthias Bickenbach

134

nigen Tagen im Leichenhaus aufgebahrt ist, hat ihn noch keiner erkannt und keiner nach ihm gefragt. Meine Damen und Herren, gehen wir zu anderen Dingen über, aus Furcht, daß Ihr Geruchsorgan in Mitleidenschaft gezogen wird, denn wie sie bemerken können, beginnen das Gesicht und die Hände des Herren bereits zu verwesen.⁶³

Bayard erfindet die Postkarte. Auch diese Erfindung wird ihm in der Kulturgeschichte nicht angerechnet werden. Die fotografische Postkarte datiert mit 1867 in Österreich bzw. in Deutschland 1870 als Resultat einer juristischen Vereinbarung. Bayard aber nutzt nicht nur die mediale Struktur dessen, was eine Postkarte ausmacht, das Bild und seinen offenen, öffentlichen Text auf der Rückseite, er schickt das Bild, mehrfach abgezogen, in Umlauf und diese erste fotografische Postkarte der Geschichte hat viele Adressen: Den König, die Akademie, die Öffentlichkeit, nicht zuletzt Daguerre, aber auch die Fotografiegeschichte.



Hippolyte Bayard:
Selbstbildnis als Ertrunkener.
Paris 1840

12. EPISCHE DATEN

Mit einem Zitat von Roland Barthes soll das Problem der Mediengeschichtsschreibung zum Schluss noch einmal thematisiert werden. Es reißt den Widerstreit zwischen Daten und historischer Bewertung derselben systematisch auf.

In einem im Februar 1955 in den *Lettres Nouvelles* veröffentlichten Text, der stark verändert und gekürzt unter dem Titel »Spielzeuge« in die Originalausgabe der *Mythologies* eingeht, nennt Barthes die Fotografie erstmals als ein Da-

tum der Moderne. Die Passage taucht im Buchtext, erst recht in der deutschen Auswahlübersetzung, nicht mehr auf. In ihr geht es nicht nur um eine historische Zäsur der Kultur- und Mediengeschichte, welche die Fotografie setzt, sondern um das, was historische Daten der technischen Moderne sind: »Valéry dachte, eine der wichtigsten Daten der Moderne sei so etwas wie 1799 (die Erfindung der elektrischen Batterie durch Volta)«. ⁶⁴ Die elektrische Batterie als Datum der Moderne zu setzen, statt etwa der Französischen Revolution, das könnte leicht als aktuelle medientechnische Umorientierung erscheinen, ganz nach Kittler oder McLuhan, für den Elektrizität ja *das* Medium der Moderne ist. Aber Barthes fährt überraschend fort: »doch dies ist ein noch *poetisches* Erstauen«. Seine Gegenbeispiele führen eine feine Unterscheidung ein:

Die Neon-Leuchtreklame beispielsweise stellt eine weit wichtigere historische Tatsache dar, insoweit sie wirklich den urbanen Habitus der Menschen verändert und sie zu einer neuen Sensibilität gegenüber der Nacht führt. Dasselbe gilt für die Photographie: Das Genie Niépce' und Daguerres ist noch Teil einer Art Hagiographie des menschlichen Geistes, ein episches Datum. Die entsprechende historische Tatsache ist die Geburt des illustrierten Magazins, seiner massiven Verbreitung, seiner Förderung des Visuellen als Vehikel von Mythen – während die Massen jahrhundertlang nur die orale Form ihrer Träume kannten. ⁶⁵

Was ist ein »episches Datum«? Barthes Mikrogeschichte differenziert zwischen den Daten der Technik und denen der Medien. Gegenüber dem Datum der Chronik und der Erfindung, die die Adresse auf die Eigennamen der Erfinder zentriert, einer »Hagiographie des Geistes«, führt Barthes kulturelle Auswirkungen und Folgen an. Man kann dies als Plädoyer für eine Geschichte der Medienwirkungen durch Nutzung verstehen und – mit McLuhan – einwenden, dass der Gebrauch von Medien nicht ihre Medialität erfasst oder gar verändert. Wichtiger erscheint hier jedoch etwas anderes. Es ist das »epische Datum« selbst. Das »epische Datum«, das den »Erfindern« der Fotografie zugeschrieben ist, erweist sich nicht in ihrer Erfindung, sondern in den – hier historisch geklitterten – Möglichkeiten der Entfaltung, hier der Illustration des städtischen Raums und der Verwendung fotografischer Bilder als »Vehikel von Mythen«. Nicht die Erfindung steht im Vordergrund des Medienwandels, sondern die sozialen und kulturellen Veränderungen, die sich – das ist der entscheidende Punkt – nicht als Zäsuren oder Daten benennen lassen, sondern epische Erzählungen fordern und benötigen.

Matthias Bickenbach

136

- 1 Erich Stenger: Die Photographie in Kultur und Technik. Ihre Geschichte während hundert Jahren, Berlin 1938.
- 2 Samuel B. Morse, hier zit. nach Beaumont Newhall: Geschichte der Photographie [1937], 5., überarb. Aufl. (New York 1982), München 1998, S. 16.
- 3 Ebd.
- 4 Dies zeigt am Beispiel der Chronofotografie Mareys Joel Snyder: Sichtbarmachung und Sichtbarkeit, in: Peter Geimer (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt/M. 2002, S. 142–170. Die Annahme, dass durch fotografische Aufnahme eine unmediatisierte Wahrnehmung dessen, was dem Auge entgeht, möglich sei – also das Unsichtbare der Bewegung durch die Reihenaufnahme unverstellt sichtbar wird – lässt sich gerade nicht halten. Das Medium schafft die Regeln dessen, was es sichtbar werden lässt. Mareys Projekt der Chronofotografie kommt zu dem Ergebnis, dass 1. (fotografisches) Bild und Wahrnehmung differieren und daher 2. die Sichtbarkeit der Bilder »eher die Einbildungskraft als die Sinne« ansprechen und damit 3. eine Erziehung des Sehens Not tut, also die Standards der neuen Sichtbarkeit erlernt werden müssen, um sie als Wiedergabe eines vorausliegenden Unsichtbaren wahrzunehmen. Die Bewegungsfotografie erzeugt insofern keine Sichtbarkeit einer vorausliegenden Realität (Muybrigdes Lösung der Preisfrage, wie ein Pferd galoppiert, zum Trotz), sondern sie erzeugt Bilder, die weder real noch unrealistisch sind – Zustände von Bewegungszuständen, die in der wirklichen Natur weder sichtbar, noch wirklich sind, sondern allein durch die Aufnahme beides werden: sichtbar und wirklich.
- 5 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.1, Frankfurt/M. 1980, S. 368–385, hier: S. 371.
- 6 Ebd., S. 385.
- 7 Zum Begriff der Illustration vgl. Hans Holländer: Der modus illustrandi in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Buchillustration im 19. Jahrhundert, hg. v. Regine Timm, Wiesbaden 1988, S. 13–46. Das theoretische Problem der »Erleuchtung« des Textes durch das Bild führt aus J. Hillis Miller: Illustration, Cambridge 1992.
- 8 Michael Rutschky: Fotografie mit Unterschrift. Über ein unsichtbares Genre, in: Barbara Naumann (Hg.): Vom Doppelleben der Bilder, München 1993, S. 51–66. Mit Blick auf Fernsehbilder ders.: Massenmedien: Kein Bild ohne Text, in: Merkur, 55. Jg., H. 1 (Januar 2001), S. 79–84.
- 9 Vgl. Eckhard Schaar: Zu den Bilddruckverfahren in Deutschland während des 19. Jahrhunderts, in: Buchillustration im 19. Jahrhundert, hg. v. Regine Timm, Wiesbaden 1988, S. 189–212. Ausführlich Frank Heidtmann: Wie das Photo ins Buch kam. Der Weg zum photographisch illustrierten Buch anhand einer bibliographischen Skizze der frühen deutschen Publikationen mit Original-Photographien, Photolithographien, Lichtdrucken, Heliogravuren und mit Illustrationen in weiteren photomechanischen Reproduktionsverfahren. Eine Handreichung für Bibliothekare und Antiquare, Buch- und Photohistoriker, Bibliophile und Photographiksammler, Publizisten und Museumsleute, Berlin 1984.
- 10 Zur Fotografie als »Objekt mit einer strukturalen Autonomie« vgl. Roland Barthes: Die Fotografie als Botschaft, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt/M. 1990, S. 11–27, hier: S. 11; zur Unvergleichbarkeit mit anderen Bildern und Medien (»Zeichnung, Gemälde, Film, Theater«) vgl. ebd., S. 13 f.
- 11 Ebd., S. 21.
- 12 Ebd.
- 13 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt/M. 1985, S. 128 ff.
- 14 Vgl. Tom Holert: Evidenz-Effekte. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart, in: Matthias Bickenbach/Axel Fliethmann (Hg.): Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen früher Neuzeit und Gegenwart, Köln 2002, S. 198–225.
- 15 Barthes: Fotografie als Botschaft (Anm. 10), S. 14.
- 16 Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie (Anm. 5), S. 368.
- 17 Jochen Hörisch: Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien, Frankfurt/M. 2001. Zur Mediengeschichte sei hier nur genannt: Manfred Faßler/Wulf Halbach (Hg.): Geschichte der Medien, Frankfurt/M. 2001 und das auf 10 Bände angelegte Werk von Werner Faulstich: Geschichte der Medien, Bd. 1 ff., Göttingen 1996 ff., vgl. ders.: (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte, Stuttgart 2001. Zum Thema der Mediengeschichtsschreibung vgl. Wolfgang Ernst: Medien@rchäologie (Provokation der Mediengeschichte), in: Georg Stanitzek/Wilhelm Voßkamp (Hg.): Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation, Köln 2001, S. 250–266.

- 18 Vgl. Lev Manovich: Die Paradoxien der digitalen Fotografie, in: Hubertus von Amelnxun et al. (Hg.): Fotografie nach der Fotografie, Dresden/Basel 1996, S. 58–66.
- 19 Zur Figur der Anachronie vgl. Georges Didi-Hubermann: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999.
- 20 Vgl. W.J.T. Mitchell: Der Pictorial Turn, in: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 15–40.
- 21 »In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kulturwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen. Dieser weicht aber nicht widerstandslos. Er bezieht eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz. [...] Keineswegs zufällig steht das Portrait im Mittelpunkt der frühen Photographie. Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgeschiedenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht.« Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung), in: Gesammelte Schriften (Anm. 5), Bd. I.2, hier: S. 445. Identisch in der zweiten Fassung (ebd., S. 485). Vgl. ders.: Kleine Geschichte der Photographie (Anm. 5), S. 372 f.
- 22 Das Folgende geht auf einen Vortrag zurück, der auf dem Workshop »Medienwandel« des SFB »Norm und Symbol« an der Universität Konstanz im Juli 2004 gehalten wurde. Zum Kontext der Überlegungen zur Stellung der Fotografie in der Mediengeschichte vgl. demnächst Verf.: Das Autorenfoto in der Mediengeschichte. Historische Intermedialität und kulturelles Gedächtnis zwischen Text und Bild (Habilitationsschrift Köln 2005). Für eine überblickshafte Darstellung der gesamten Geschichte der Fotografie unter den Vorzeichen der Medienevolution siehe Verf.: Fotografie, in: Claudia Liebrand/Irmela Schneider/Björn Bohnenkamp/Laura Frahm (Hg.): Einführung in die Medienkulturwissenschaften, Münster 2005 (im Druck).
- 23 Zum Modell der soziokulturellen Evolution Niklas Luhmanns in Anwendung auf Mediengeschichte vgl. Verf.: Medienevolution. Begriff oder Metapher?, in: Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl (Hg.): Medien der Geschichte – Geschichte der Medien, Konstanz 2004, S. 109–136.
- 24 Vgl. Habbo Knoch/Daniel Morat (Hg.): Kommunikation als Beobachtung. Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880–1960, München 2003. Zur These der Gleichursprünglichkeit von Diskurs und Medien vgl. Albert Kümmel/Leander Scholz/Eckhard Schumacher (Hg.): Einführung in die Geschichte der Medien, München 2004.
- 25 Medien wandeln um, was sie aufnehmen. Sie übersetzen, transkribieren, transponieren. Ihre technische Bestimmung erfahren Medien durch die Funktionen des Speicherns, der Sendung und der Kodierung. Letzteres aber bedeutet schon die Verwandlung allen Inputs in Elemente des Mediums, als Kodierung. Die Umwandlung gilt noch einer weiteren, doppelten Funktion, nämlich dem Ausgabeformat, der Schnittstelle zum Nutzer. Sie muss den Kode wieder in Wahrnehmungsmedien verwandeln, die einprägsam, deutlich und handhabbar sind. Zum Medienbegriff vgl. Georg Stanitzek: Kriterien des literaturwissenschaftlichen Diskurses über Medien, in: Georg Stanitzek/Wilhelm Voßkamp (Hg.): Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation, Köln 2001, S. 51–76.
- 26 Barthes: Die helle Kammer (Anm. 13).
- 27 Friedrich Kittler: Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999, Berlin 2002, S. 156.
- 28 Vgl. dazu die ausführliche Darstellung von Gilles Deleuze: Das Sichtbare und das Sagbare (Wissen), in: ders.: Foucault, Frankfurt/M. 1987, S. 69–98, vgl. insbes. S. 70 f. u. S. 73 f. »Eine ›Epoche‹ geht weder den Aussagen voraus, die sie ausdrücken, noch den Sichtbarkeiten, die sie erfüllen. Dies sind die beiden wesentlichen Aspekte: einerseits impliziert jede Schicht, jede historische Formation eine Verteilung des Sichtbaren und des Sagbaren auf sich selbst; andererseits gibt es von einer Schicht zur anderen Variationen dieser Verteilung, da die Sichtbarkeiten selbst ihre Modalität und die Aussagen ihre Ordnung wechseln.« (Ebd., S. 70, Herv. MB) – »[J]ede Schicht besteht aus einer Kombination beider, und von einer Schicht zur anderen findet eine Variation der beiden und ihrer Verbindung statt.« (Ebd., S. 71) – »Dies bedeutet, daß das Wissen nur in Abhängigkeit von sehr veränderlichen ›Schwellen‹ existiert, die ebenso viele Lamellen, Spalten und Richtungen der jeweiligen Schicht bezeichnen. [...] Das Wissen besteht in der Einheit der Schicht, die sich auf die verschiedenen Schwellen verteilt; die Schicht selbst existiert nur als je unterschiedlich orientierte Aufstapelung dieser Schwellen.« (Ebd., S. 74).
- 29 Hans H. Hiebel/Heinz Hiebler/Karl Kogler/Herwig Wallitsch: Große Medienchronik, München 1999, vgl. S. 295 ff. u. S. 298–301 zum Jahr 1839.
- 30 Vgl. Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998.
- 31 Vgl. Josef Maria Eder: Geschichte der Photographie, Wien 1884, Bd. 1, S. 57, vgl. Kittler: Optische Medien (Anm. 27), S. 158.

Matthias Bickenbach

138

- 32 Kittler: Optische Medien (Anm. 27), S. 155.
- 33 Peter Geimer: Was ist kein Bild? Zur ›Störung der Verweisung‹, in: ders. (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit (Anm. 4), S. 313–341, hier: S. 315 f. Dass damit auch ein Rewriting der zentralen theoretischen Doktrin vom Referenten angesprochen ist, ist Geimers These, die den Titel seines Beitrags erklärt.
- 34 Zum Begriff des Fotografischen vgl. Rosalind Krauss: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände, München 1998. Zur Darstellung der Fotografiegeschichte unter Aspekten des Fotografischen sowie der Intermedialität, insbesondere in der Literatur, siehe Bernd Busch/Irene Albers: Fotografie/fotografisch, in: Ästhetische Grundbegriffe. Ein historisches Wörterbuch, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2001, Bd. 2, S. 505–550.
- 35 Das Camera obscura-Modell impliziert ja einen distanzierten Beobachterpunkt, einen exklusiven Beobachter, der nicht Teil des Geschehens ist. Damit wird ein ganzes System von ›objektiver‹ Wahrnehmung errichtet. Aber es wäre falsch, Fotografie als ›das‹ Medium dieser Disposition zu identifizieren, zumal die Wahrnehmungsphysiologie der Zeit um die Erfindung der Fotografie bereits Bedingungen des Auges (Trägheit der Netzhaut, binoculares Sehen) entdeckt, die dem Modell der Camera obscura geradezu konträr sind. Vgl. Jonathan Crary: Techniken des Betrachters, Dresden/Basel 1996.
- 36 Vgl. Bernd Busch: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. Frankfurt/M. 1995.
- 37 Frank Ludwig Neher: Die Erfindung der Photographie. Stuttgart 1938, S. 20.
- 38 Ebd., S. 22.
- 39 Zur Utopie vgl. Wilhelm Voßkamp (Hg.): Utopieforschung, 3 Bde, Frankfurt/M. 1982.
- 40 Zit. nach Neher: Die Erfindung der Photographie (Anm. 37), S. 21.
- 41 Ebd., S. 22.
- 42 Vgl. Beaumont Newhall: Geschichte der Photographie (Anm. 2), S. 19. Das Verfahren Daguerres besteht in der Nutzung einer versilberten Kupferplatte (16 x 21 cm), deren Silberseite poliert und mit Jod bedampft wird. Damit bildet sich lichtempfindliches Jodsilber. Diese Platte wird belichtet, wobei sich das Jodsilber je nach Lichtstärke zu Silber reduziert. Sichtbar wird dieses Bild jedoch erst im Quecksilberdampf. Danach wurde die Platte in einer starken Kochsalzlösung gespült, die das unbelichtete Jodsilber gegen die weitere Einwirkung von Licht relativ, aber nie ganz, unempfindlich macht. Danach musste die Platte noch gewässert und getrocknet werden. Vgl. ebd., S. 18f. So entstanden fein detaillierte Bilder als Unikate. Erst Talbots Umkehrprozess vom Negativ zum Positiv ergibt das reproduzierbare Bild und Verfahren, das heute als Fotografie bezeichnet wird.
- 43 Ebd., S. 21. Die Ankündigung lautet: »Wir möchten auf eine wichtige Entdeckung unseres berühmten Diorama-Malers, M. Daguerre, hinweisen. Diese Entdeckung grenzt ans Wunderbare. Sie bringt alle wissenschaftlichen Theorien über das Licht und die Optik ins Wanken und wird die Zeichenkunst revolutionieren [!].« Der entscheidende Satz lautet: »M. Daguerre hat einen Weg gefunden, wie man Bilder, die sich innerhalb der Camera obscura selbst machen, festhalten kann«. Vgl. ebd., S. 19.
- 44 Zit. nach Newhall: Geschichte der Fotografie (Anm. 2), S. 23.
- 45 Ebd., S. 22.
- 46 Zit. nach Newhall, ebd. Die Chemikalie wird heute als Natriumthiosulfat bezeichnet, ist aber im angelsächsischen Sprachraum immer noch als »hypo« bekannt.
- 47 Ebd., S. 20.
- 48 Ebd., S. 22 f.
- 49 Vgl. ebd., S. 30 f.
- 50 Ebd., S. 26.
- 51 Stenger: Die Photographie in Kultur und Technik (Anm. 1), S. 25. Newhall spricht vom »Schwarm anderer Leute«, die durch die Veröffentlichung der Verfahren Daguerres und Talbots »aufgeschreckt« wurden. Vgl. Newhall: Geschichte der Photographie, (Anm. 2), S. 26.
- 52 Hermann Wilhelm Vogel (1834–1898) ist das Buch mit seinem Frontispiz gleichsam gewidmet. Stenger, Professor an der TU Berlin, schreibt im Vorwort mit Verweis auf den ›deutschen‹ Buchdruck, der für Gedanken und Wort das sei, was die Fotografie für Erscheinung und bildliche Darstellung, dass der Anerkennung der ›französischen‹ Erfindung zu widersprechen »undankbar« und ungerecht sei. »Aber wir wissen auch von hervorragenden Leistungen deutscher Männer und wehren uns gegen die weitverbreitete Anschauung, daß die Photographie eine rein ausländische Erfindung sei. Es war ein Deutscher, der das Wort ›Photographie‹ zuerst in aller Öffentlichkeit brauchte und

- wiederum war es ein Deutscher, welcher der Lichtbildnerei, die Vollendung gab und ihr einen Weg wies«. Stenger: *Die Photographie in Kultur und Technik* (Anm. 1), S. 11.
- 53 Ebd.
- 54 Wer wird Millionär?, RTL, November 2002.
- 55 Vgl. Reinhold Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchwesens*. München 1991, S. 428: »1440« als »fiktives« Datum. Im Jahr 1839 feierte man etwa die 400jährige Geschichte Gutenbergs.
- 56 Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 13 [1889], Reprint München 1984, Sp. 1834. Überraschend, weil das Grimm'sche Wörterbuch Fremdworte eigentlich ausschließt. Der Bearbeiter, Matthias von Lexer, rechtfertigt sich dafür in seinem Vorwort mit den »fremdwörterreichen« Buchstaben P und Q.
- 57 Vgl. Stenger: *Die Photographie in Kultur und Technik* (Anm. 1), S. 25: »Um das Jahr 1855 war die Daguerreotypie durch verbesserte Verfahren, die durch Herstellung eines Negativs die Erzeugung beliebig vieler positiver Bilder möglich machten, fast völlig verdrängt. Um das Jahr 1860 gab es kaum mehr an irgendeinem Orte Daguerreotypisten.« Die letzten Nachläufer waren 1866/67 zwei Wiener sowie 1871 ein Deutscher in New York (neben 124 Fotografen). 1885 nutzte eine russische Sternwarte noch die Feinheit der Daguerreotypie für Aufnahmen nach diesem »ersten photographischen Verfahren«. Nach dem Jodsilber kam das Chlorsilber, mit dem nassen und vor allem mit dem trockenen Kollodiumverfahren wurden Platten bzw. Glasnegative handlicher und mit dem Albuminpapier gelingen visuelle ähnlich überzeugende Ergebnisse, die die Vorteile der Papierfotografie durchsetzen. Aber Blanquart-Evrards Albuminpapier ist ebenfalls nur eine Fußnote in der Geschichte der Fotografie.
- 58 Newhall: *Geschichte der Photographie* (Anm. 2), S. 23.
- 59 Nicht zuletzt hatte der Brand seines Dioramas die öffentliche Aufmerksamkeit auf Daguerre gelenkt. Der Kontext sei hier nur mit dem Hinweis auf die Rolle der Karikatur, der politischen Berichterstattung und der Entstehung der Feuilletons angedeutet.
- 60 Dominique François Arago: Bericht über den Daguerreotyp [1839], in: *Theorie der Fotografie I*, hg. v. Wolfgang Kemp, München 1999, S. 51–55.
- 61 Eder gab zudem seit 1886 das »Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik. Unter Mitwirkung hervorragender Fachmänner« heraus.
- 62 Hippolyte Bayard. Ein Erfinder der Photographie. Ausstellungskatalog, Bearbeitung v. Otto u. Margit Steinert, Société Française de Photographie/Museum Folkwang, Essen 1959/60, o. Pag. Bayard arbeitete nach einem von ihm erfundenen direkten Positivverfahren auf Papier. Später variiert er ein eigenes Negativ-Positivverfahren.
- 63 Vgl. ebd.
- 64 Roland Barthes: *Spielzeuge*, zit. nach Ottmar Ette: Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt/M. 1998, S. 112.
- 65 Ebd.

Björn Bohnenkamp
DER CLUB, DAS ZUHAUSE, DIE COMMUNITY.
SCHRIFT-BILD-DIFFERENZEN UND ZUSCHAUERADRESSIERUNG
IM DEUTSCHEN PRIVATFERNSEHEN

Text-Bild-Differenzen im Fernsehen sind keine bemerkenswerte Ausnahme, sondern der Normalfall. Schon John Fiske hat dieses Medium als »bardisch« bezeichnet,¹ insoweit eine Person stimmlich den bildlichen Zugriff auf Welt begleitet. Damit charakterisiert er das Fernsehen nicht als monomedialen Bilderfluss, sondern als einen Schauplatz der Aushandlung der medialen Differenz von stimmlichem Text und Bild. Auch im deutschen Fernsehen wird von Medienkulturwissenschaftlern ein Trend zur »Magazinierung« beobachtet, wenn visuelle Beiträge mit einem auslegenden Kommentar versehen werden.² Diese Koppelung von Bild und Sprache, von visueller und stimmlicher Ansprache des Zuschauers wird der Funktion des Leitmediums Fernsehen zugeordnet, Welt in seiner Gesamtheit darzustellen.³ Dabei wird der Stimme bei der Auslegung eine solche Macht des Bild-Sinns zugeschrieben, dass Michael Rutschky von einem »klerikale[n] Rezeptionsmodell« spricht.⁴ Der Zuschauer wird als Teil dieser Welt über die mediale Differenz adressiert.

Auffällig ist, dass diese Beobachtungen sich überwiegend auf den ästhetischen Stil der öffentlich-rechtlichen Rundfunksender beziehen. In den 90er Jahren lässt sich in Deutschland, vorwiegend in den privaten Sendern, eine neue Form von Texten im Bilderfluss beobachten: die Einblendung von Schriften. Die Differenz zwischen Sichtbarem und Sagbarem wird hier neu ausgehandelt in Form einer Schrift-Bild-Differenz. Im Folgenden soll versucht werden, diese Differenz mit Hilfe von kulturwissenschaftlichen Konzepten zu beschreiben, um die These zu prüfen, dass mit Hilfe dieser medialen Differenz senderspezifische Rezeptionsmodelle angeboten werden.⁵ Dabei werden Zuschauer nicht mehr als Teil einer dargestellten Gesamt-Welt adressiert, sondern als Mitglieder ausdifferenzierter Gemeinschaften wie Clubs oder Communities.

Zunächst werden Schriften auf dem Fernsehschirm als Paratexte beschrieben. Dieser Begriff wurde ursprünglich von Gérard Genette konzipiert und ist mittlerweile unter anderem von Georg Stanitzek weiterentwickelt worden. Die Pointe dieser Weiterentwicklung liegt darin, dass der Begriff nicht nur auf literarische, sondern auch andere mediale Texte bezogen wird.⁶ *Paratexte* fungieren als »Organisatoren der Kommunikation«,⁷ indem sie erstens *Texte* umrahmen und zweitens, gestützt auf die »Autorität« einer Autorfunktion, Re-

zeptionspositionen vorschlagen. Paratexte sind also nicht bloße Anhängsel an Texten – vielmehr konstituiert erst die Unterscheidung von Texten und Paratexten die textuelle Einheit, indem der Paratext als ›Außen des Textes‹ abgegrenzt wird. Mit diesem Konzept soll versucht werden, den von Raymond Williams so genannten Flow als »charakteristische Organisation«⁸ des Fernsehens zu beschreiben.

Hier stellen sich die Fragen, wie Schrift-Einblendungen als Paratexte den Flow als Text rahmen, wie sie das Fernsehen als Kommunikation organisieren, welche Rezeptionsposition sie vorschlagen.⁹ Im ersten Fallbeispiel, im deutschen Vollprogramm Pro 7,¹⁰ lassen sich die schriftlichen Paratexte als Rahmen für das Bild beschreiben. Hier wird das kulturwissenschaftliche Konzept des Emblems erprobt, um die Verschränkung von Bild und Schrift zu beschreiben. Der gerahmte Text ist dabei nicht ein öffentlich-rechtliches Bild der Welt, sondern das Leben einer privaten Community, des Pro 7-Clubs. Im zweiten Beispiel, im ›Mitmachfernsehen‹ 9 Live, verweisen die schriftlichen Paratexte auf ein pädagogisches Modell, bei dem die Zuschauer aufgerufen werden, ihr Wissen mitzuteilen – im Mittelpunkt der Rahmung steht hier das Moderatoren-team des Senders in einem inszenierten Zuhause.

Anhand des dritten Beispiels, des Sport-Fernsehens DSF, wird ein weiteres kulturwissenschaftliches Konzept eingeführt, das des Idioms. Schrifteinblendungen, so die These, können zum einen als Paratexte betrachtet werden, die eine Funktion hinsichtlich der Einheitsstiftung eines Textes erfüllen. Zum anderen fungieren sie als Idiome, indem sie Elemente einer differenzierbaren Sprache des Fernsehens sind: Überkreuzungen von Schrift und Bild können als Sprache eines televisionären Spiels oder einer Fiktion den Zuschauer ansprechen. So weiß der zappende Zuschauer ›auf einen Blick‹, durch welche Regeln das Fernsehbild konstituiert wird – im Falle DSF, wie das sportliche Spiel verläuft. Als viertes Beispiel präsentieren im Nachrichtensender n-tv die eingeblendeten Nachrichten- und Börsen-Laufbänder nicht nur Informationen, sondern rahmen auch n-tv als einen Fernsehsender, der Informationen präsentiert. Zugleich ermöglichen sie die beiden unterschiedlichen Rezeptionspositionen von »kalter Analyse« und »heißer Faszination« – so werden durch unterschiedliche Unterscheidung von Text und Paratext unterschiedliche Zuschauergruppen anders angesprochen.

Der Musikkanal VIVA Plus schließlich stellt die Frage nach der Unterscheidung von Text und Paratext völlig neu. In seiner Kombination Chat und Musikvideos stellt sich die Frage, ob es tatsächlich noch die Chat-Laufbänder sind, die Musikvideos rahmen – oder nicht die Musikvideos als Rahmung des

Björn Bohnenkamp

142

eigentlichen Textes, des Chats, zu lesen sind. Damit verändert sich auch die Konzeption der Zuschauerposition von einer passiven Fan-Haltung zu einem Modell der aktiven Teilnahme.

1. PRO 7 – SUSAN, SONYA UND DAS CLUB-EMBLEM

An einem werktäglichen Nachmittag bei Pro 7 herrschen »emblematische Verhältnisse«.¹¹ Die unterschiedlichen Formate weisen hier ein übergreifendes Corporate Design zur Verknüpfung von Bild- und Schrift-Elementen auf. Sieht man von Programmverbindungselementen und Werbung ab, herrscht ein Bildaufbau vor, der sich mit der klassischen Trias von Inscriptio, Pictura und Subscriptio beschreiben lässt. Der Bilderfluss als Pictura wird gerahmt von zwei Bildschirmbereichen, in denen Schrift auftauchen kann: eine Inscriptio-Zeile am oberen Bildrand und ein Subscriptio-Feld im unteren Bilddrittel. In der Inscriptio lassen sich zum Beispiel Gratulationen an Gewinnerspieler, Hinweise auf downloadbare Klingeltöne und Hinweise auf kommende Sendungen finden. Während der meisten Zeit ist diese Zeile allerdings nicht im Bild, sondern wird nur durch das Pro 7-Logo in der rechten oberen Ecke abgekürzt. Das Logo Pro 7 nimmt damit eine Titelfunktion für den Bilderfluss ein.



Sonya Kraus, Moderatorin
bei »S.O.S. Style and Home«
auf Pro 7

Die Subscriptio-Zeile besteht in Magazin-Formaten wie DIE SUPERGÄRTNER, TAFF-SPEZIAL-DIE AUFPASSER, S.O.S. STYLE AND HOME, TAFF und GALILEO aus einem Sendungslogo im linken unteren Bildrand. Daneben kann sich

eine Zeile anschließen, die sendungsspezifische Zusatzinformationen bereitstellt. Zum Verständnis der *Pictura* tragen bei Pro 7 *Subscriptiones* bei, die unter anderem aus Namenstafeln bestehen, in denen die Akteure wie Talkgäste und Moderatoren vorgestellt werden. Darüber hinaus enthält die *Subscriptio* auch eine interaktive Komponente: In vielen Sendungen werden Hotlines eingeblendet, die dem Zuschauer die Möglichkeit geben, zum Beispiel einen Supergärtner zu wählen oder an einem Gewinnspiel teilzunehmen; bei S.O.S. STYLE AND HOME werden darüber hinaus noch Herstellernachweise eingeblendet, damit der Zuschauer die gezeigten Einrichtungstipps selbst umsetzen kann.

Mit der *Subscriptio* bzw. ihrer Verkürzung zu einem Logo wird eine klassische paratextuelle Funktion verfolgt, der Verweis auf Autorschaft. Nicht erst die arbeitsteilige, industriell und kollektiv organisierte Produktionsweise des Fernsehens lässt die Kategorien von Werk und Autorschaft problematisch erscheinen.¹² In der Lektüre von Fernsehflüssen können die ›Macher‹ einer Fernsehsendung (nur) als kommunikative Phänomene beobachtet werden, Autorschaft und Publikum lassen sich insofern als fernsehspezifische Konstruktionen beschreiben.¹³

Auch in den Nachmittagsformaten bei Pro 7 wird eine solche Autorfunktion konstruiert. Durch das Einblenden von sendungsspezifischen Informationen und Interaktionsmöglichkeiten wird auch darauf verwiesen, dass es eine Instanz geben muss, die beispielsweise die Einrichtungstipps recherchiert hat und nun dem Publikum zur Verfügung stellt – beispielsweise ein ›Redaktionsteam‹. Ähnlich wie der von Genette untersuchte literarische Autor kann auch die televisuelle Autorität bestimmte »illokutorische Wirkung[en]«¹⁴ erzeugen: So wird bei Pro 7 durch *Subscriptiones* über Personen informiert, eine Situation interpretiert oder zu einer Handlung aufgefordert.

In den fiktiven Formaten im (Vor-)Abendprogramm wie *Friends*, *FUTURAMA*, *THE SIMPSONS* oder auch den Spielfilmen operiert der Sender mit einem abgewandelten Schema. Hier werden Zuschauer auf eine andere Weise adressiert, denn hier wird weniger eine Möglichkeit zur sendungsspezifischen Interaktion geboten und Fernsehfilme und Serien werden kaum durch *Subscriptiones* ergänzt. Eingriffe in den Ablauf der Fiktion sind nicht möglich, Interaktion beschränkt sich hier nur auf die Möglichkeit, Fan-Artikel wie die Serienjingles als Klingeltöne zu erwerben. Alle schriftlichen Paratexte sind nun auf die *Inscriptio*-Leiste verbannt. Hier zitiert der schriftliche Paratext die Titelfunktion literarischer Medien. Vor allem beim Wiedereinsetzen von Sendungen nach der Werbepause oder bei einem Beginn vor dem eigentlichen Trailer wird rechts oben neben dem Pro 7-Logo der Titel der Sendung angegeben.

Björn Bohnenkamp

144

Allerdings bleibt ständig das Pro 7-Logo als »radikale Verdichtung der Senderphilosophie«¹⁵ präsent, das alle Sendungen miteinander verklammert. Damit wird eine zweite Autorinstanz eingeführt. Nicht umsonst unterscheidet schon Genette zwischen auktorialen, allographen und aktorialen Paratexten: Während auktoriale Paratexte vom Autor hinzugefügt wurden, ist der Ursprung aktorialer Paratexte eine handelnde Figur und derjenige allographer Paratexte ein außenstehender Dritter, der zumeist vom Verlag autorisiert wurde.¹⁶ Ausgeblendet werden soll hier der Problemkomplex, was im Fernsehkontext als fiktive Figur gelten kann und wie diesen Figuren aktoriale Paratexte zugeschrieben werden. Der Gegensatz auktorial/allograph verweist schon darauf, dass schon in der Literatur mehrfache Ursprungsinstanzen inszeniert werden: Autor und Verlag.¹⁷

Im Fernsehen kann die Verklammerung einzelner Sendungen zu einem Sendefluss durch das Senderlogo eine ähnliche Funktion erfüllen. Statt eines Verlags fungiert hier der Sender als Ursprungsort verlegerischer bzw. allographer Paratexte. Wie dieses Logo eine Verantwortlichkeit für das Programm inszeniert, zeigt sich ex negativo vor allem in der Werbung. In Werbespots verschwindet das Pro 7-Logo und zeigt durch seine Abwesenheit an, dass das Bild kein Bild aus der Pro 7-Welt ist. Der fehlende Paratext schließt aus dem Sendefluss aus. In den split-screen-Sequenzen, in denen »nur ein Spot« gezeigt wird und unten eine rücklaufende Uhr ankündigt, wie viele Sekunden es noch dauert, bis das reguläre Programm wieder beginnt, ist der redaktionelle Frame am linken und am unteren Ende zu sehen: Die obere rechte Ecke, die für die Senderautorisierung verantwortlich ist, bleibt frei. Nur Werbung von Firmen, die mit Pro 7 kooperieren und somit auch zur Pro 7-Welt gehören, wie ein Karaoke-Set, das in Anlehnung an das Pro 7-Format zum »Popstar-Preis« angeboten wird, wird mit dem Logo, allerdings auf der linken Seite, ausgezeichnet.

Mittlerweile sind Williams' Diagnosen auch für das deutsche Fernsehen zutreffend. Auf der einen Seite werden Sendungen in kleinteilige Segmente zerlegt, auf der anderen Seite diese in eine dichte Verweisstruktur eingebettet.¹⁸ Diese Struktur lässt sich vielleicht am einfachsten mit einem Begriff beschreiben, den die Pro 7-Werbung selbst nutzt, mit dem »Pro 7-Club« als einer »Erlebniswelt«.¹⁹ Dieser Begriff knüpft an Zuschreibungen an, die bereits seit der Gründung des Senders 1989 zirkulieren: Pro 7 sei das »etwas anspruchsvolleres Privatfernsehen«²⁰ mit fortschrittlichem Programm und Design. Mittlerweile verfolgen alle wichtigen Vollprogramme solche Strategien, wie zum Beispiel der Slogan »Sat1 – Meine Welt« zeigt. Diese Erlebniswelt wird vom Personal des Senders präsentiert. Der zwischen den Segmenten eingeblendete

Schriftzug »We love to entertain you!« verweist nicht nur auf die Selbstbeschreibung des Senders als Unterhaltungssender, sondern auch auf dessen Personalisierung. Es sind ›We‹, die uns die Unterhaltung präsentieren – in einer Kampagne im Herbst 2004 reichen sogar Hände den Titel von Eigenproduktionen ins Bild hinein, hübsch verpackt mit einer Schleife, sozusagen als Geschenk der ›Leute von Pro 7‹ an die Zuschauer, die Mitglieder im Pro 7-Club. Doch zu dieser Erlebniswelt gehören nicht nur die Sendungen des Senders: Durch Cross-Promotion werden verschiedene Produkte, wie der Film TRAUMSCHIFF ENTERPRISE PERIODE 1, die Pro 7-Formate BULLY-PARADE und McDONALD'S-CHARTSHOW und die Gastronomiekette McDonalds, zu einer Produktfamilie verbunden.²¹

Auf der simultanen Achse erzeugen die heterogenen Elemente des Emblems eine lesbare Sinneinheit.²² Die Pro 7-Erlebniswelt, verkürzt in ihrem Logo, dient als Inscriptio, als Titel für diese Sinneinheit. Wie Wilhelm Voßkamp erläutert, können unter einer Inscriptio immer neue Varianten von Pictura und Subscriptio gefunden werden, um die stabile Vorstellung ständig zu erneuern.²³ Für immer neue Picturae steht immer das gleiche Motto, das Motto der Pro 7-Erlebniswelt, die mittels ihrer Paratexte immer wieder aufs Neue den Zuschauer zum Mitglied zu transformieren versucht. Das Pro 7-Emblem adressiert den Zuschauer als Mitglied einer Pro 7-Welt. Ziel ist es nicht, den Zuschauer für eine Sendung zu gewinnen, sondern für den Sender und mithin eine fortlaufende Rezeption des gesamten Programms.

2. 9 LIVE – RÄTSELHAFTE ANSPRACHE UND HETEROTOPISCHES ZUHAUSE

9 Live nennt sich selbst den ersten »Mitmachsender« Deutschlands.²⁴ Während des ganzen Tages können Leute anrufen und an Gewinnspielen teilnehmen. Diese Senderphilosophie wird auch hier im Senderlogo ›verkürzt‹, das die Form einer Sprechblase annimmt und so auf die Möglichkeit der Zuschauerbeteiligung verweist. Die Bildschirmaufteilung als simultane Medienverschränkung funktioniert hier ähnlich wie bei Pro 7. Auch hier werden in einer Inscriptio-Zeile Logo und Titel der Sendung »9 Live Zuhause« eingeblendet, hin und wieder durch einen Verweis auf die Teilnahmebedingungen im Internet ergänzt. Die Subscriptio enthält erneut die zentralen schriftlichen Informationen, die zur Interaktion der Zuschauer mit dem Sender notwendig sind: Rufnummer, Kosten des Anrufes und natürlich die gestellte Preisfrage. Noch viel offensichtlicher als bei Pro 7 wird hier zur Teilnahme aufgefordert, die Sub-

Björn Bohnenkamp

146

scriptio übernimmt die Funktion eines Vertragstextes, in welchen der Anrufer durch sein Telefonat einwilligt. Das immer wieder aufs Neue einzugehende Vertragsverhältnis besteht darin, für einen bestimmten Preis nicht nur die Chance auf einen Gewinn, sondern auch auf die akustische Präsenz im Fernsehen zu haben.



Moderatoren
im »9Live-Zuhause« auf 9 Live

Die Pictura ist bei 9 Live überwiegend zweigeteilt. Auf der linken Seite findet sich die Aufgabenstellung, auf der rechten Seite der Moderator. Statt eines klerikalen Stils wie im Magazin ist der Ton bei 9 Live pädagogisch streng. Auf der eingeblendeten Schrifttafel wird die Aufgabe gezeigt, während der Moderator als »Lehrkörper« nicht nur dazu auffordert, die Aufgabe zu beantworten, sondern auch bekräftigt, wie einfach die Aufgabe sei und wie unzufrieden er sei, dass niemand die Lösung wisse. Auch Texteinblendungen wie »15.000 Euro sicher«, »Einmal ist keinmal« oder »Geld macht sexy« unterstützen diese Suggestion. Mit Ausrufungszeichen versehen, spontan und schräg in das Bild eingeblendet suggerieren sie, nicht zur Aufgabenstellung zu gehören, sondern von einer ebenso vermittelnden Instanz – die vom Zuschauer beispielsweise im Redaktionsteam angesiedelt werden kann – eingeblendet zu werden.

Und noch eine weitere Änderung lässt sich feststellen: Nicht mehr die körperliche Autorität des Moderators wird dazu benötigt, die Welt zu erklären. Der Moderator macht den Zuschauer darauf aufmerksam, dass er in einem gleichsam weltlichen Gegenmodell zum klerikalen Modell selbst derjenige sein kann, der das Rätsel löst und mit Erkenntnis (und Geld) belohnt wird.

Wie lässt sich hier die Text-Paratext-Unterscheidung bestimmen? 9 Live

finanziert sich nicht durch Werbung, sondern durch die Anrufe. Demnach ist das Produkt, für das geworben wird, also der Text, nicht mehr der Bilderfluss, sondern viel mehr das Gewinnspiel. Die Hierarchie von Schrift und Bild wird hier umgedreht: Die verrätselte Schrift ist der Text, das Geschehen im Studio der Paratext, der für die Schrift wirbt. Überträgt man diese Wendung auf die Interpretation der einzelnen Bildelemente, so lässt sich auch der durch das Bild inszenierte Raum als auktorialer Paratext lesen, weil die Funktion der Werbung für den eigentlichen Text der Fragestellung übernimmt.

Geht man davon aus, dass die verlegerische Autorität bei 9 Live wieder durch das Senderlogo und die Vertragsbedingungen repräsentiert werden, so steht das Studio für eine zwischengeschaltete, quasi vermittelnde Autor-Instanz. War schon bei Pro 7 die einzelne Sendung nur Attraktor für die intendierte Teilnahme am Sendefluss, so wird dieses Modell bei 9 Live radikalisiert. Das Studio hat überhaupt keine direkte Funktion mehr, die Teilnahme am Gewinnspiel könnte auch ohne Moderatoren ablaufen. Mehr noch: Die Moderatoren betonen häufig, dass sie auf die zufallsgestützten Auswahlverfahren, auf das ›Zuschlagen des Hot-Button‹ keinen Einfluss haben. Trotzdem wird die Atmosphäre eines Studios inszeniert, in das sich die Zuschauer einwählen, ein Raum geschaffen, in dem die Interaktion stattfindet, die primär nur auf die symbolische Vertragsbeziehung abzielt.

Dieses Verfahren kann der vielfach strapazierte Begriff der Heterotopien erläutern, mit dem Michel Foucault »tatsächlich realisierte Utopien«²⁵ bezeichnete. Eine spezifische Funktion, der Ursprung dessen, was den Zuschauer anspricht, wird an einen real existierenden Ort gebannt, an die Heterotopie des Fernsehstudios. Um das Eingehen eines Vertragsverhältnisses als Eintritt in ein spezielles 9 Live-Publikum räumlich zu repräsentieren, herrscht im Studio auch eine wohnungsähnliche Atmosphäre. Das Studio wird als Zuhause der 9 Live-Moderatoren inszeniert, bestehend aus mehreren Sitzecken, Küche und Balkon. Wer die Frage beantwortet, den begleitet der Moderator in das Jackpot-Zimmer, in dem er einen noch größeren Geldbetrag gewinnen kann. Konsequenterweise trägt die Sendung den Titel 9 LIVE ZUHAUSE. Das Studio wird als Art WG inszeniert, in der die einzelnen Moderatoren – als »fröhliche Animateure, die Sie auf dem Weg zum großen Geld begleiten«²⁶ – »wohnen«. Zu dieser WG gehören neben den Moderatoren auch die weiteren Mitarbeiter der Produktion, die regelmäßig in die Studio-Kommunikation einbezogen oder auch ins Bild genommen werden. Zudem erhalten sie die Gelegenheit, auf ihre Anwesenheit mit Schrift-Einblendungen wie »Kamerakind: Martin« zu verweisen. Um eine lockere Atmosphäre zu erzeugen, übergeben die Moderatoren

Björn Bohnenkamp

148

ihre Sendungen nicht pünktlich zur vollen Stunde in einer Schaltung von einer Kamera zur nächsten. Stattdessen tauchen immer wieder Moderatoren im Hintergrund auf, kommen »nach Hause«, unterhalten sich untereinander, vermitteln gute Laune, dann übernimmt mal der eine, mal der andere die direkte Ansprache des Zuschauers.

Der Zuschauer wird nicht nur durch permanente »Wahrnehmungswahrnehmung«²⁷ – der Suggestion, dass die Wahrnehmung des Zuschauers im Bildschirm wahrgenommen wird – in das Zuhause integriert, sondern auch aufgefordert, bei seinen Anrufen die Redaktion zu begrüßen (»Hallo 9 Live Zuhause!«) – und seine Sympathie zu bekunden (»Sag: Ich liebe Robin«). Wer anruft und durchkommt, wird schon dafür belohnt, wenn er dieser Aufforderung Folge leistet und erhält 20 Euro Begrüßungsgeld – damit er sich auch »zuhause« fühlt.

3. DSF – SICHTBARMACHUNG VON SPIELREGELN UND GATTUNGEN DURCH IDIOME

Im Sportfernsehen lassen sich noch weitere Phänomene des Eintritts der Schrift ins Bild finden, die nicht unter dem Begriff des Emblems zu fassen sind. Zwar lassen sich auch beim Deutschen Sportfernsehen DSF Ansätze für emblematische Verhältnisse finden, bei dem im eingefügten Doppelpunkt im »D:SF«-Logo in der Inscriptio der Spiel-Charakter des Senders verkürzt wird und in der Subscriptio Moderatoren vorgestellt und Anrufmöglichkeiten präsentiert werden. Sportspezifische Paratexte treten jedoch darüber hinaus in vielen anderen Formen auf, so zum Beispiel in Tabellen, Schaubildern und Hilfslinien. Typisch für Sportübertragungen sind Einblendungen des jeweiligen Spielstands, im gewählten Beispiel die bisher gespielten Sätze und Spiele eines Tennis-Matches. Angela Keppler-Seel konstatiert für Sportsendungen im Fernsehen die Notwendigkeit der Ergänzung des Sichtbaren: »Für die Choreographie und Dramatik dessen, was im Bild zu sehen ist, sind Kulisse und Kommentar wesentliche Elemente; ohne diese Dimension spielt sich ein anderer Film ab, auch wenn sich, was das Sichtbare betrifft, nichts anderes abspielt.«²⁸ Die paratextuellen Funktionen von Kulisse und Kommentar übernehmen allerdings auch viele Schriften und andere Elemente des Visuellen. Sportarten lassen sich als Regelsystem beschreiben, die einen Input an gemessener Leistung der Mitspieler in ein Ergebnis transformieren. Um diesen Verlauf sichtbar und lesbar zu machen, sind spezifische visuelle Elemente notwendig.



Übertragung der Finalrunde
der »104th U.S. Open Shinnecock
Hills« auf DSF

Am Beispiel einer Golfpartie wird deutlich, dass gerade in diesem weitläufigen Sport, bei dem unterschiedliche Spieler an unterschiedlichen Orten spielen, nur eine Fülle von Zusatzinformationen das sichtbare Bild in ein lesbares Sportergebnis umwandeln kann. Dafür sind verschiedene schriftorientierte visuelle Elemente entwickelt worden, die jeweils unterschiedliche Datenabfragen des Spiels dem Zuschauer vermitteln. Bei jedem Abschlag wird angezeigt, um welches Loch mit welcher Par-Schlaganzahl und um welchen Spieler es sich handelt. Nicht nur die Ausgangsbedingungen des Spiels, sondern auch die Identitäten der Spieler werden präsentiert. Neben dieser Aufstellung von Ausgangsdaten werden visuelle Elemente eingesetzt, die wie beim Tennis den Spielstand einblenden: welcher Spieler mit wie viel Punkten derzeit in der Wertung führt. Jede Sportart bildet ihre eigenen visuellen Elemente aus, welche zur Lesbarkeit des Bildes erforderlich sind: Sportarten wie Segeln und Radfahren beispielsweise benötigen vor allem topographische Zusatzinformationen zur Aufgabenstellung, Schrifteinblendungen benennen Spieler, Zahlen verdeutlichen einen Spielstand und selbst grafische Linien wie beim Skispringen oder beim Abseits im Fußball sind mitunter notwendig, um Regeln und die daraus abgeleitete Bewertung von Leistung zu zeigen. An dieser Stelle kann noch einmal auf Michael Rutschkys Diagnose »Kein Bild ohne Text« verwiesen werden: Ohne diese zumeist mit Schrift und vor allem Zahlen operierenden visuellen Elemente wären die sportlichen Bilder unlesbar, sie würden beispielsweise lediglich ein paar unbekannte Radfahrer an einem unbekannten Ziel in einer unbekannten Zeit zeigen.

Diese visuellen Elemente können mit dem Begriff des Idioms beschrieben werden.²⁹ In der Linguistik ist die Idiomatik als Lehre von festen Lexemverbin-

dungen definiert, die als isolierbare Routineformeln nur aus ihrem spezifischen Kontext bestimmbar sind.³⁰ Der Begriff kann allerdings auch für die Beschreibung von Schrift-Bild-Verschränkungen fruchtbar gemacht werden.³¹ Nicht »verbale Stereotype«,³² sondern »visuelle Stereotype« lassen sich analog als Idiome bezeichnen. Sie sind im Spannungsfeld zwischen Konventionalisierung und Singularität angesiedelt und als Element einer »visuellen Pragmatik« zu analysieren. So können der emblematische Rahmen bei Pro 7 oder auch die auf einer Tafel platzierte Aufgabenstellung bei 9 Live als stereotype Formen der Ansprache durch Schrift-Bild-Verschränkungen gelesen werden.

Noch weitere Argumente sprechen dafür, diese visuellen Elemente als Idiome zu bezeichnen. Zum einen lassen Idiome immer die Frage nach ihrer Realisierung durch einen Sprecher, also die bereits ausführlich diskutierte Frage nach der Autorschaft des Idioms aufscheinen. Darüber hinaus haben Idiome durch ihre Konventionalisierung auch eine differenzierende Qualität. In der Linguistik ist das Idiom »das Eigentümliche, das Besondere; und die sprachlichen Ausdrücke, um die es hier geht, sind in gewisser Weise eigentümlich für die Sprache, der sie angehören.«³³ Verschiedene Idiome können somit gemeinsam eine Sprache bzw. einen Sprachstil bilden. Keppler-Seel schreibt zur Möglichkeit, im Fernsehen von der Entwicklung von Stilen zu sprechen:

Wie sprachlicher Stil nur im Kontrast einer Pluralität sprachlicher Idiome wahrnehmbar ist, so ist filmischer Stil der medialen Produkte im Fernsehen jederzeit eine differentielle Größe: er ergibt sich aus der Nähe und Ferne zu der Dramaturgie und Inszenierungsweise anderer solcher Produkte.³⁴

Bei der Fernsehrezeption haben Idiome eine klare paratextuelle Funktion: Sie sind nicht nur Text, indem sie eine Regel oder einen Spielstand wiedergeben, sondern auch Paratext, indem sie darauf verweisen, dass gerade jenes Spiel im Fernsehen gespielt wird und als Text im Fernsehen sichtbar ist. Die zentrale Orientierungsleistung solcher Idiome wird deutlich, wenn der Rezeptionsmodus des Zappens betrachtet wird. Durch das Zappen werden Fragmente der produktionsseitigen Flows einzelner Fernsehsender miteinander montiert, sodass der »ursprüngliche Sinnzusammenhang« in einen »neue[n] Zusammenhang«³⁵ transformiert wird. Im Moment des Zappens tritt eine Überraschung bei den Zuschauern auf, da das Kontextwissen über die sichtbaren Bilder sehr gering wird. Da allerdings innerhalb kürzester Zeit entschieden wird, ob weiter gezappt oder der Kanal weiterverfolgt wird, wird dem Zu-

zuschauer das fehlende Kontextwissen über Idiome bereitgestellt. Diese Bereitstellung über schriftliche Paratexte hat dabei auch immer eine für den eigentlichen Text werbende Funktion. Der Zuschauer erkennt durch sie, wo er sich gerade befindet, beim Anblick der 9 Live-Tafel wird er als Quizteilnehmer angesprochen, beim Anblick der Zwischenzeiten der Radfahrer erkennt er, dass ihm keine Dokumentation über Radfahrer in der Normandie, sondern der Ablauf eines festen Spiels präsentiert wird. Ein präsentiertes Spiel wird durch die Regeln konstituiert, genauso wie die Schrift-Einblendungen das Bild konstituieren. Erst der erläuternde Zusatz, um welche Radfahrer es sich bei den einblendeten handelt und an welcher Position sie sich befinden, ermöglicht es dem Zuschauer, das Bild einzuordnen. Damit zeigt die Schrift an, dass es auf dem Bild etwas zu sehen gibt. Mit diesem Konzept kann nun versucht werden, Fernsehstile als spezifische Sprechweisen voneinander zu differenzieren. Nicht nur unterschiedliche Sportarten können durch Idiome als solche erkannt werden, sondern auch übergeordnete Gattungen lassen sich differenzieren.

Orientiert man sich im Fernsehen weiterhin an dessen zugeschriebener Funktion der Welt Darstellung, können Gattungen des Fernsehens insofern als »Konventionen der Weltwahrnehmung« bezeichnet werden, als sie unterschiedliche Sendeformate spezifische Sichtweisen der im Rahmen ihrer Inszenierung dramatisierten Ereignisse und Verhältnisse entwerfen.³⁶ In einer an Searle angelehnten pragmatischen Argumentation hat François Jost ein dreigliedriges Gattungsmodell entworfen, das als Typen der Enunziation den »mode authentifiant«, den »mode fictif« und den »mode ludique« umfasst.

Koppelt man die Figur des Idioms mit diesem Gattungsmodell, kann man ludische, fiktive und authentifizierende Idiome voneinander unterscheiden. Die aus künstlerischen Medien übernommene Betitelung eines Programmteils, die das Bild ansonsten rein und unberührt lässt, kann als fiktives Idiom bezeichnet werden. Wie der Inhalt eines Buches wird die Sendung dadurch als fiktive Einheit rezipiert. Jost konzipiert die Kategorie des Spiels als autonome Kategorie, die wie die Fiktion durch ein System autonomer Regeln gekennzeichnet ist.³⁷ Er schlägt für sie allerdings, wie für die Authentizität, einen Wahrheitsdiskurs vor. Die zahlreichen Nachmittagsshow von Pro 7, die Mitmachsendungen von 9 Live und die Sportübertragungen von DSF haben damit spielerischen Charakter, bei dem Idiome auf deren Regeln, den Stand der Dinge sowie die Partizipationsmöglichkeiten der Zuschauer verweisen.

Entscheidend ist hierbei, dass es sich um Idealtypen handelt, zwischen denen die realisierten Formate überwiegend als Mischformen angesiedelt sind.

Björn Bohnenkamp

152

Jedes Genre antwortet auf das Versprechen einer Beziehung zu einer Welt, dessen Modus oder Grad der Existenz die Zustimmung oder Partizipation des Zuschauers bestimmt.³⁸ Nicht ein starres Kategoriensystem wird entworfen, sondern ein System von Sprachtypen, das jeweils mittels eigener Idiome operiert.

Hier lässt sich wiederum eine Anregung von Derrida zum Idiom-Begriff in der Malerei aufgreifen. Seine Frage nach einer Theorie der Sprechakte in der Malerei lässt sich zweifelsohne auch für das Fernsehen stellen. In der Formulierung »Die Wahrheit in der Malerei« betrachtet er »in der Malerei« als Idiom, während die »Wahrheit [...] völlig anders, auf andere Weisen präsentiert oder repräsentiert werden«³⁹ könnte. Das Idiom »in der Malerei« bezeichnet somit die Ordnung, mit der auf diese Wahrheit zugegriffen wird, eine Ordnung, die sich immer wieder einzeln realisiert und von deren Regeln immer wieder abgewichen werden kann. Auch die Darstellung von Welt »im Fernsehen« kann immer als eine idiomatische gelesen werden, mal als die Darstellung »in der Fiktion«, »im Spiel« oder »authentisch«. Idiome schlagen damit beim Rezipienten ein Verhältnis zur realen Welt vor, mittels derer die Bilder gelesen werden können. Diese Idiome sind immer nur Hinweis auf den Charakter der jeweiligen televisionären Adressierung oder Ansprache, auf die Position des Subjekts, die der Weltzugriff erzeugt. Sie können kombiniert, dekonstruiert, verflüssigt und wieder verstetigt werden. Idiome können eingesetzt werden, um Bilder neu zu rahmen, wenn fiktive Elemente in Shows oder spielerische Elemente in Fiktionen auftauchen; sie können aber auch zur Täuschung eingesetzt werden – aber sie existieren und sprechen die Zuschauer an, um ihnen einen Einstieg in den jeweiligen Sender anzubieten.

4. N-TV – DIE MÖGLICHKEIT DER INFORMATION

Die Sendung EARTH TV – wenige Minuten vor dem Beginn der stündlichen Nachrichten – verdichtet zentrale Charakteristika der Bildgestaltung von n-tv. Ein Globus dreht sich, immer unterschiedliche Standorte der Welt werden aufgerufen, eine feststehende Kamera überträgt ein Bild aus der jeweiligen Stadt. In der oberen Zeile werden Temperatur, Niederschlagswahrscheinlichkeit, lokale Uhrzeit und kulturelle Ereignisse schriftlich angezeigt – unten laufen die üblichen Laufbänder des Senders n-tv weiter. Es geht darum, die ferne Welt dem Zuschauer nahe zu bringen.⁴⁰ In dieser kurzen Sendung ist verdichtet, welchen Zugriff der Sender n-tv auf die Welt versucht: Als Nachrichtensender

will er das Geschehen um den Globus aufzeigen. Dafür werden im Programmfluss authentifizierende Idiome eingesetzt.



»Earth TV« auf n-tv

Zunächst bedient sich n-tv des bekannten öffentlich-rechtlichen Magazinstils. Die Nachrichten werden aus einem Studio gezeigt, ein Moderator spricht die Zuschauer an, kündigt Berichte oder Gäste an, führt durch die Sendung, hin und wieder wird durch einen Split-Screen ein Statement von außen zugeschaltet.⁴¹ Sendungen wie TECHNIK UND TRENDS, WIRTSCHAFT UND POLITIK, die TELEBÖRSE, SERVICE SOLL & HABEN berichten in einem ähnlichen Stil aus unterschiedlichen Funktionsbereichen.

Von öffentlich-rechtlichen Sendern unterscheidet sich n-tv unter anderem dadurch, dass die Nachrichtensendungen mit einer stärkeren Frequenz erfolgen. Neben den Hauptnachrichtensendungen DER TAG, DER ABEND und DIE NACHT werden im halbstündigen Rhythmus kurze Nachrichten gesendet. Selbst mit dieser dichten Abfolge von Nachrichtensendungen ist n-tv nicht in der Lage, das Geschehen aller Orte rund um den Globus zu präsentieren. Wie in den Golf-Sendungen bei DSF hat der Sender immer nur die Möglichkeit, einen Bereich, wie z.B. den Funktionsbereich Technik, ins Bild zu nehmen und von ihm zu berichten. Um dieses Problem zu umgehen, setzt n-tv ebenfalls ein spezifisches Idiom ein: das Laufband. Neben dem obligatorischen n-tv-Logo in der rechten Ecke, der Uhrzeit und zahlreichen Infografiken sind wohl die Kennzeichen, die einen Nachrichtensender auf den ersten Blick als einen solchen erscheinen lassen, die beiden Schriftbänder am unteren Ende, die den ganzen Sendefluss begleiten. Während bei n-tv das untere Band

Aktienkurse anzeigt, können auf dem oberen Nachrichten in Kurzform gelesen werden.

Mit dieser Schrifteinblendung sind die allgemeinen Nachrichten auch während der thematischen Spezial-Sendungen verfügbar. Das Idiom stellt zum einen sicher, dass die Nachrichten als wesentliches Merkmal des Nachrichtensenders sich nicht nur in die Sukzession der Bilder zur vollen Stunde einreihen müssen, sondern jederzeit simultan zum Bild verfügbar sind. Zum anderen ist n-tv durch die gattungsdifferenzierende Wirkung des Laufband-Idioms für den durchzappenden Zuschauer sofort als Nachrichtensender erkennbar. Diese Unterscheidung kann mit zwei unterschiedlichen Adressatengruppen kurzgeschlossen werden, die schon Genette für literarische Paratexte beobachtet.⁴² So sind manche Paratexte auf der Außenseite des Buches angesiedelt, können also einen Interessierten zum Kauf verleiten. Andere Paratexte hingegen richten sich direkt an die Leser des Buches, die sich bereits in die Textwelt hineingewagt haben. Diese beiden Rezeptionsmodi lassen sich auch beim Fernsehen finden. Während des Zappens werden die Seiten nicht gesehen oder gar gelesen, sondern können nur *gescannt* werden, um einen Begriff zu benutzen, der bereits seine Anwendung in der Rezeption von Web-Sites findet.⁴³ Auf einen kurzen Blick können nur die jeweiligen Idiome erfasst werden und es erfolgt eine direkte, ebenso kurze Ansprache an den Zuschauer: »Bleib an diesem Sender hängen!«

Diese Rezeptionshaltung entspricht damit einem Konzept, das Serge Daney entwickelt hat. Er grenzt das Visuelle vom (filmischen) Bild ab. Während das Bild eine spezifische Seherfahrung benötige, bedeute das Visuelle »lesen und sehen in einem, es bedeutet zu sehen, was es zu lesen gibt.«⁴⁴ Damit provozieren visuelle Elemente als eine »optische Bestätigung des Vorgehens von Mächten« nur eine Reaktion der Zuschauer, ihren Ausruf: »Schon kapiert!«⁴⁵ So funktionieren die beschriebenen Idiome und auch das authentifizierende Idiom des Laufbands, sie sprechen den zappenden Zuschauer an mit der schlichten Aussage: »Hier siehst du einen authentischen Zugriff auf die Welt! Bleib dran!« – und wenn der Zuschauer mit einem »Schon kapiert!« reagiert und tatsächlich den Sender weiter verfolgt, dann sieht er nicht nur, was es zu lesen gibt, dann kann er auch tatsächlich die Nachrichten des Laufbandes lesen.⁴⁶

Eine spezielle Funktion hat das Laufband auch für den Funktionsbereich der Wirtschaftsnachrichten. n-tv hat seine Lizenz für einen Schwerpunkt in den Bereich Information und Wirtschaft erhalten und lässt sich somit auch als ein Sender beschreiben, der seine Aufgabe in der Zirkulation von Kommunikation des Wirtschaftssystems sieht.⁴⁷ Um die Funktion des Laufbands mit Aktienkursen zu erläutern, kann auf Urs Stähelis Ausführungen zum Börsenticker

zurückgegriffen werden. Zunächst gab es für wirtschaftliches Geschehen klare Orte wie Märkte oder die Börse, später transferierte der Ticker die neuesten Kurse an Plätze außerhalb der Börse.⁴⁸ Im Gegensatz zu 9 Live, wo ein lärmender Raum inszeniert werden muss, von dem aus die Ansprache des Publikums erfolgt, kann die Börse selbst und der Lärm auf dem Parkett nur in kurzen Einspielen beispielsweise während MÄRKTE AM MORGEN visualisiert werden. Der Ticker hingegen hat einen ähnlichen auktorialen Charakter wie bereits skizzierte Paratexte: Er inszeniert einen Ursprung für das, was dort abgebildet wird und erinnert an den Raum der Börse. Damit ist der Ticker etwas, das den Lärm der Wirtschaft hörbar macht. Nicht nur die Weiterleitung der tatsächlichen Information wird ermöglicht, sondern ebenso die Weiterleitung des Lärms als eine noch-nicht-realisierte Bedeutung.⁴⁹

Damit hat der Ticker eine doppelte Adressierungsfunktion: Zum einen richtet er sich als Information, die dem Funktionssystem Wirtschaft zuzurechnen ist, an diejenigen, die im System bereits inkludiert sind. Stäheli erläutert allerdings auch in Rückgriff auf den von Brigitte Weingart entfalteten Begriff der Faszination eine weitere Funktion:

What makes the noise of the ticker so fascinating is not simply that it suggests a secret meaning one has to learn to understand like the new speculator entering the Stock Exchange in the second story. It is rather the remainder of that which will never be decoded and which has never been encoded.⁵⁰

Die beiden Rezeptionshaltungen »kalte Analyse« und »heiße Faszination«⁵¹ sind beide möglich. Man kann den Ticker als Information oder als »promise of a meaning to come«⁵² auffassen, bei dem das Hören des Tickers oder das Lesen des Laufbandes zum Ersatz für ein Verstehen finanzieller Kommunikation werden.⁵³ Damit unterteilt der Ticker seine Rezipienten in Qualifizierte und Unqualifizierte; während er Informationen für die Qualifizierten vermittelt, bleibt er den Unqualifizierten einfach ein Symbol für Lärm, obgleich er gleichzeitig als Verfahren der Popularisierung sich um Inklusion der Rezipienten in die Gemeinschaft der Qualifizierten bemüht.⁵⁴ Ticker und Laufband entsprechen sich allerdings nicht vollständig: Zeigt der Ticker durch die Häufigkeit seines Anschlags an, wie viel Geschäfte ablaufen und damit die Intensität des Wirtschaftslebens,⁵⁵ so läuft das Laufband im Fernsehen immer weiter und zeigt in alphabetischer Reihung alle Kurse der jeweiligen Börsenschauplätze oder Indizes an – egal, ob es Veränderungen gegeben hat oder nicht. Eine ähnliche Funktion hat

Björn Bohnenkamp

156

auch das Nachrichten-Laufband: Der Ticker versorgt zwar den Zuschauer nicht immer mit Information, aber allein seine Existenz zeigt, dass der Text jederzeit durch Information ersetzt werden könnte. Selbst wenn er bereits die Nachrichten gesehen hat und somit der Text im Laufband keinerlei Information für ihn darstellt, weil es sich um keine neue Kommunikation handelt, weiß er zumindest, dass nichts passiert ist. Und erst, wenn im Lektürebeispiel um 18:52 Uhr der Ticker abbricht, um Sekunden später nicht mehr von Bill Clintons Autobiographie, sondern im roten Farbton der BREAKING NEWS von der Exekution einer südkoreanischen Geisel im Irak zu schreiben, wandelt sich die Funktion vom Verweis der Möglichkeit von Information in die tatsächliche Anzeige von Information. Erst jetzt erfüllt sich die »Zweitaktigkeit der Information« und der Text löst das Versprechen seines Paratextes ein.⁵⁶

5. VIVA PLUS – VOM BILDERFLUSS ZUR CHAT-COMMUNITY

Seit der Gründung von MTV gilt ein großes medienwissenschaftliches Interesse dem Musikfernsehen als »beiläufig wahrgenommene, bewegte Bildtapete«;⁵⁷ zahlreiche Aufsätze sind hierzu schon erschienen.⁵⁸ Als Innovation wird vor allem die Offenheit der Programmstruktur und die Orientierung an der Werbeästhetik beschrieben. Das dazugehörige MTV-Credo lautet:

1. Du kannst jederzeit ein- und wieder aussteigen. Du wirst nie etwas verpassen, kannst alles jederzeit wiederfinden.
2. Für Sinn und Unsinn des Programms ist jeder selbst verantwortlich – viel Vergnügen!⁵⁹

Damit haben MTV und viele weiteren Musiksender vorweggenommen, was mittlerweile auch für Nachrichten-, Sport- und Mitmachsender gilt: Das Programmschema tritt zurück hinter einen den ganzen Tag begleitenden Flow, der jederzeit Ein- und Ausstieg ermöglicht. Der Zuschauer schaltet nicht mehr eine einzelne Sendung ein, die er aus dem Programmheft ausgewählt hat, sondern einen bestimmten Sender, weil er weiß, was ihn dort erwartet. Die Erwartung bei Musiksendern wie MTV oder VIVA ist, dass Sinn nicht von einem priesterlichen Journalisten übermittelt wird, sondern dem Zuschauer fällt die Sinnstiftung selbst zu. Um dieses Versprechen der eigenen Teilhabe am Sinnkonstitutionsprozess weiter zu erfüllen, nutzen Musiksender mittlerweile auch spezifische Formen der Schrift-Bild-Verschrankungen. Besonders augenfällig wird dies bei der VIVA plus-Sendung GET THE CLIP, die nachmittags bis 20 Uhr gezeigt wird. Das Prinzip dieser Sendung ist, dass Zuschauer per SMS und telefo-

nischer Anrufe die Musik-Clips auswählen können. In dieser Sendung werden den hintereinander folgenden Musik-Clips nach wenigen Sekunden von Text-Elementen auf der linken Seite und am unteren Bildende umschlossen.



Botschaft von Sandra während eines Clips von Linkin Park in »Get the Clip« auf VIVA plus

In den vorhergehenden Beispielen verwiesen die Paratexte auf zwei unterschiedliche Ursprungsinstanzen. Die früh für das Musikfernsehen proklamierte senderspezifische Zuschauer-Community hat Nachfolger im Pro 7-Club und im Zuhause bei 9 Live gefunden; beide Sender haben unterschiedlichste Strategien entwickelt, um ihre Zuschauer immer wieder aufs Neue zum Einschalten und zum Verweilen zu bewegen, in dem sie ihnen Teilnahme an einer ähnlichen Gemeinschaft versprechen. Zur dazwischen geschalteten Vermittlungsinstanz gehören die Personen, welche die Bilder präsentieren, ein Redaktionsteam, Journalisten, Moderatoren, und der heterotopische Ort, von dem sie senden. Die Inszenierung einer »fröhlichen Gruppe von Animatoren«, wie sie bei 9 Live zu finden ist, gibt es im Musikfernsehen bereits von Anfang an, hier wird schon lange der Mythos einer multinationalen jugendlichen Redaktion gepflegt.⁶⁰ Bei GET THE CLIP hingegen ist überhaupt keine Redaktion mehr notwendig: Niemand kündigt die Clips an, sie reihen sich ohne Moderation aneinander. Weder schriftlich noch akustisch lässt sich Sprache finden, die auf die Quelle eines Moderators verweist. GET THE CLIP ist reine Oberfläche, die in ihrer Ästhetik viel weniger auf das Magazin-Paradigma des Fernsehens als auf das Design von Webpages und deren digitalisierte Gestaltung verweist.⁶¹

Spezifische Idiome, die als schriftlich-bildliche Äußerungen den Programmfluss steuern und den Zuschauer adressieren, haben Musiksender be-

Björn Bohnenkamp

158

reits früh entwickelt.⁶² Bei GET THE CLIP auf VIVA plus lassen sich bereits einige der schon beobachteten Elemente wiederfinden. Am linken Bildrand verweisen eine Uhr und ein Ranking der Titel mit den meisten Stimmen auf den Spielstand. Wie bei Sport-Übertragungen werden hier der zeitliche Spielstand und der Vergleich der einzelnen Teilnehmer parallel in zwei Idiomen dargestellt. Dadurch wird auch hier ausgestellt, dass überhaupt ein Spiel abläuft. Zwischen diesen Informationen lässt sich wie bei den Subscriptionen von 9 Live und Pro 7 auch ein Hinweis auf Interaktionsmöglichkeiten finden. Auf der unteren Liste begegnet dem Zuschauer der Ticker wieder, der bereits von Nachrichtensendern bekannt ist. Statt der an der Börse gehandelten Aktien sind hier die wählbaren Musiktitel vertreten und ihre »Startnummern«, unter denen für sie abgestimmt werden kann.

Über diesem Ticker lässt sich allerdings noch ein weiterer Ticker finden. Hier werden SMS-Nachrichten der einzelnen Mitglieder eingeblendet. Wer für einen Titel abstimmt, hat die Möglichkeit, einen persönlichen Gruß loszuwerfen, der über den kurzen Redebeitrag eines die 9 Live-Anrufer hinausgeht. Die meisten dieser Grüße bekunden entweder ihre Sympathie für den Sender oder für andere Zuschauer. Mit diesem Verfahren der Schrifteinblendung führt VIVA plus eine neue Art der Transformation in ein senderspezifisches Publikum ein. Pro 7 möchte ein anspruchsvolles unterhaltungsorientiertes Publikum, 9 Live adressiert seine Zuschauer als Wissende, n-tv erfordert Zuschauer, die den Ticker lesen können, Musikfernsehen möchte »aktive, selbstbestimmte Zuschauer haben«.⁶³ Schon von Anfang an soll im Musikfernsehen das Programmangebot »offen sein für Gemeinschaften, die dem Geschehen auf dem Bildschirm ein umfangreiches Spektrum an Sinngebungen verleihen mögen«.⁶⁴ Dies ist ein Beispiel für die Entwicklung einer »Verlagerung von eigentlichem Sinn in die Anschlußkommunikation«.⁶⁵ Bei GET THE CLIP wird nun diese Anschlusskommunikation wieder in das Programm hineingeholt. Im Gegenzug zum von rechts nach links verlaufenden Titel-Ticker orientiert sich der zweite Ticker am Chat-orientierten Prinzip, die Statements jeweils vollständig einzublenden und nach oben hin auszublenden.

Die Szene des Grüßens als Verfahren der Adressierung über eine mediale Differenz zwischen Ansprache und Ansicht⁶⁶ wird hier gewendet. Es ertönt keine Stimme mehr, auf die der Zuschauer als Angesprochener reagiert und das Bild als Sicht der Welt akzeptiert. Bei VIVA Plus werden zunächst Bilder gezeigt, deren Kommentar dem Zuschauer überlassen wird. Mit einer eigenen schriftlichen Nachricht wird er in einen Teilnehmer des Chats transformiert und hat hier die Gelegenheit, selbst zu grüßen. Das erwähnte flächige Design

muss auch schon deshalb keinen Ursprungsraum mehr erzeugen, weil dieser bei VIVA plus dezentral organisiert ist. Der Ort des Grußes ist nicht mehr das Studio, sondern er ist ausgelagert in den jeweiligen Rezeptionsraum der Zuschauer. Es wäre allerdings übertrieben euphorisch, VIVA plus als Sender zu beschreiben, »bei dem vielleicht aus Zuschauenden wirklich User werden können.«⁶⁷ Die Regeln der Teilnahme werden weiterhin vom Sender vorgegeben, allerdings werden die Zuschauer als Teilnehmende adressiert. Den Zuschauern wird zwar die Möglichkeit der Nutzung von Schrift als einem Medium gegeben, das die Bilder zu zähmen vermag, zwar entscheiden diese über den nächsten Clip, aber sie schauen trotzdem den vorgegebenen Senderfluss an und akzeptieren damit die Regeln des Spiels.

Die Umkehrbarkeit der Unterscheidung von Text und Paratext wird bei VIVA plus besonders deutlich. Schon bei Pro 7 stellte sich die Frage, ob die evokierte Club-Atmosphäre auf der Text-Seite, die einzelne Sendung eher auf der Paratext-Seite zu verorten ist oder umgekehrt. Bei 9 Live lässt sich das schriftlich präsentierte Vertragsverhältnis als Text des Senders lesen, während die Bilder der Moderatoren-WG nur paratextuelle Werbe-Funktion haben. Die Rezeption der Laufbänder bei n-tv kann gleichzeitig als faszinierend unverständlicher Attraktor für den Nachrichtensender oder als eigentliche Information gelesen werden. Im letzten Beispiel stellt sich die Frage, ob es tatsächlich der Bilderstrom der Musikclips ist, der durch die Paratexte gerahmt wird oder ob bei VIVA plus diese Bild-Schrift-Hierarchie umgekehrt wird. Die Orientierung an Designs des Schriftmediums Hypertext lässt die Frage stellen, ob nicht die Clips nur eingefügte Paratexte in einer schriftdominierten Oberfläche sind und damit der Chat als eigentlicher Text inszeniert wird.

VIVA plus zeigt damit am markantesten, wie sehr die Präsentation einer Welt auf dem Schirm als eine Verschränkung von Sichtbarem und Sagbarem lesbar ist. Die hier vorgestellten Sender handeln Differenzen zwischen Schrift und Bild immer wieder auf unterschiedliche Weise aus und bieten damit senderspezifische Rezeptionsmodelle an. Dies überlässt der noch noch rege geführten Diskussion zum Status televisionärer Gattungen oder Genres die Perspektive, nicht nur nach rein inhaltlichen Kriterien zu unterscheiden. Schriften auf dem Bildschirm sind eben nicht nur etwas störender »Staub«,⁶⁸ die den Bilderfluss stören, sondern etablieren in ihrer Differenz zum Bild Ordnungen, mittels derer nicht nur immer neu auf Welt zugegriffen, sondern ganz neue Welten erschaffen wird, mal ein Club, mal ein Zuhause, mal eine Chat-Community – in denen den Zuschauern immer spezifische Positionen zugewiesen werden.

Björn Bohnenkamp

160

- 1 Vgl. John Fiske: Bardisches Fernsehen, in: ders.: Die Fabrikation des Populären, Bielefeld 2001, S. 69–84.
- 2 Vgl. Heidemarie Schumacher: »Durch die Sendung führt«: Überlegungen zur Moderation im Magazin, in: Helmut Kreuzer (Hg.): Magazine audiovisuell: Politische und Kulturmagazine im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland, Berlin 1988, S. 129–140, hier: S. 129. Schumacher bezieht sich dabei auf eine These Knut Hickethiers von 1980. Ebenfalls in dieser Hinsicht argumentiert Angela Keppeler: Konventionen der Weltwahrnehmung. Thesen zur Dramaturgie des Magazinfilms im Fernsehen, in: Kreuzer, ebd., S. 111–127, hier: S. 114.
- 3 Knut Hickethier: Das Fernsehen – als Modell in der digitalen Gesellschaft, in: Peter Gendolla/Peter Ludes/Volker Roloff (Hg.): Bildschirm, Medien, Theorien, München 2002, S. 119–132, hier: S. 126.
- 4 Michael Rutschky: Massenmedien: Kein Bild ohne Text, in: Merkur, 55. Jg., H. 1 (Januar 2001), S. 79–84, hier: S. 82.
- 5 Für eine philosophische Auseinandersetzung mit der Frage, wie die Differenz von Sichtbarem und Sagbarem Subjekten Positionen zuweist, vgl. den Beitrag von Leander Scholz in diesem Band. Vor allem angelehnt an die Figur der Anrufung ließe sich die Zuweisung von Zuschauerpositionen im Fernsehen weiter erhellen, da sich auch der Fernsehkonsum als freiwillige Unterwerfung, die immer wieder aufs Neue wiederholt wird, beschreiben lässt.
- 6 Dieser Aufsatz wird im Folgenden diesem erweiterten Textbegriff folgen und schriftliche Texte als Schrift bezeichnen – als Text können hingegen auch Bilder und Töne gelten.
- 7 Georg Stanitzek: Text, Paratexte, in: Medien: Einleitung, in: Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen, Berlin 2004, S. 12.
- 8 Raymond Williams: Programmstruktur als Sequenz oder flow, in: Ralf Adelman et. al. (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft, Konstanz 2002, S. 33–43, hier: S. 33.
- 9 Vgl. hierzu auch Joan Kristin Bleicher: Programmverbindungen als Paratexte des Fernsehens in: Kreimeier/Stanzek: Paratexte (Anm. 7), S. 245–260. Bleicher analysiert allerdings eher Funktion von sukzessiven Paratexten, also von Zwischenbildern oder Trailern.
- 10 Vgl. hierzu die Angaben der für die Lizenzvergabe zuständigen Medienanstalt Berlin-Brandenburg: www.mabb.de (Stand: 1.5.2005).
- 11 Wilhelm Voßkamp: Medien – Kultur – Kommunikation. Zur Geschichte emblematischer Verhältnisse, in: Martin Huber/Gerhard Lauer (Hg.): Nach der Sozialgeschichte: Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie, Tübingen 2000, S. 315–334, hier: vor allem S. 321 ff.
- 12 Darauf verweist zum Beispiel Rolf Pfarr/Matthias Thiele: Eine »vielgestaltige Menge von Praktiken und Diskursen«. Zur Interdiskursivität und Televisualität von Paratexten des Fernsehens, in: Stanitzek/Kreimeier (Hg.): Paratexte (Anm. 7), S. 261–282, hier: S. 261.
- 13 Vgl. Heiko Hausendorf: Warum wir im Fernsehen so häufig begrüßt und angeredet werden. Eine exemplarische Studie am Beispiel der Sendung mit der Maus, in: Tilmann Sutter/Michael Charlton (Hg.): Massenkommunikation, Interaktion, und soziales Handeln, Wiesbaden 2001, S. 185–213, hier: S. 190 f.
- 14 Vgl. Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt/M. 1989, S. 17.
- 15 S. Bleicher: Programmverbindungen (Anm. 9), S. 256 f.
- 16 Vgl. Genette: Paratexte (Anm. 14), S. 173.
- 17 Vgl. ebd., S. 22 f.
- 18 Beispiele für diese Segmentierung lassen sich besonders gut in der Aufteilung der Mittagsmagazine, die unterschiedliche Ratgeber-, Informations-, Unterhaltungs- und Quiz-Bestandteile finden, die zumeist Verknüpfungen zu Personen und Inhalten anderer Sendungen beinhalten. Jede Aufzählung würde den Rahmen dieser Analyse sprengen.
- 19 Unter www.Pro7.de/club_community (Stand: 1.5.2005) wird erläutert, dass nicht nur metaphorisch, sondern tatsächlich in einem »Pro 7-Club« eine Mitgliedschaft möglich ist, die dem Mitglied in vielerlei Hinsicht »Vorteile« verspricht, wie spezielle Verkaufsangebote oder ein Abonnement des Club-Heftes.
- 20 Vgl. Joan Kristin Bleicher/Carsten Gülkner: Pro Sieben – Portrait eines Fiction-Senders, in: Joan Kristin Bleicher (Hg.): Programmprofile kommerzieller Anbieter, Opladen 1997, S. 113–128, hier: S. 118 f.
- 21 Diese Vernetzung von Sendungen, Produkten und Personen verweist auf Dirk Baeckers These, dass Paratexte heterogene Elemente zu gemeinsamen Identitäten verknüpfen. Vgl. Dirk Baecker: »Hilfe,

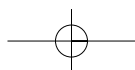
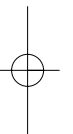
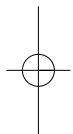
- ich bin ein Text!«, in: Stanitzek/Kreimeier (Hg.): Paratexte (Anm. 7), S. 43–52, hier: S. 48 ff. Die Wichtigkeit von Personen in diesem Zusammenhang lässt sich beispielsweise an den Zwischenbildern ablesen, die Pro 7 zwischen den einzelnen Sendungen einblendet. In diesen führt derzeit Susan Atwell mit einem Motorrad Kunststücke vor und Sonya Kraus lässt sich in einem Cabrio die Haare verwehen – im gleichen Cabrio übrigens, dem in ihrer samstäglichen Sendung talk talk talk regelmäßig eine Schrifteinblendung mit Rätselfrage folgt. Die Partizipation an Persönlichkeit – in diesem Fall die beiden Pro 7-Hausmoderatorinnen (Kraus moderiert zur Zeit SOS Style and Home, ClipMix, Talk Talk Talk und die Alm, Atwell SOS Style and Home) – stellt nach Dirk Baecker eine zentrale Funktion von Paratexten dar (vgl. Baecker (Anm. 22), S. 49).
- 22 Vgl. zum Prinzip der Lesbarmachung durch Embleme Voßkamp: Medien (Anm. 11), S. 328.
- 23 Vgl. ebd., S. 325 f.
- 24 Vgl. hierzu die Homepage von 9 Live (www.neunlive.de, Stand: 1.5.2005) und auch die Angaben der 9 Live Fernsehen GmbH & Co. KG im Zulassungsantrag an die Bayerische Landesmedienanstalt, abrufbar zum Beispiel auf der Homepage der Kommission zur Ermittlung der Konzentration im Medienbereich (www.kek.de, Stand: 1.5.2005).
- 25 Michel Foucault: Andere Räume, in: Karlheinz Barck et. al. (Hg.): Aisthesis, Leipzig 1990, S. 34–46, hier: S. 39.
- 26 So die Selbstdarstellung auf der Homepage von 9 Live: www.neunlive.de/sh_bp_2221.html (Stand: 1.5.2005).
- 27 Vgl. Hausendorf: Warum (Anm. 13), S. 194 ff.
- 28 Angela Keppler: Für eine Ästhetik des Fernsehens, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 48/2 (2003), S. 285–296, hier: S. 289.
- 29 Es soll an dieser Stelle nur kurz erwähnt werden, dass es einige andere Konzepte gibt, die schriftliche oder grafische Elemente im Fernsehen analysieren. So hat Uwe Pörksen den Begriff der Visiotype eingeführt, um globale Veranschaulichungsmittel in Wissenschaft und Öffentlichkeit zu bezeichnen (vgl. Uwe Pörksen: Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype, Stuttgart 1997). Ein verwandter Ansatz ist die von Jürgen Link begründete normalistische Untersuchung von Kollektivsymbolen, mittels derer Rolf Pfarr und Matthias Thiele die Kurve als televisionärem Paratext beschreiben (vgl. Pfarr/Thiele: Vielgestaltige Menge (Anm. 12)). Beide Konzepte heben allerdings eher auf die globale Reichweite und wissensverkürzende Funktion ab, die an dieser Stelle nicht im Vordergrund stehen soll.
- 30 Vgl. Florian Coulmas: Routine im Gespräch. Zur pragmatischen Fundierung der Idiomatik, Wiesbaden 1981, S. 12 ff.
- 31 Vgl. hierzu beispielsweise die Überlegung von Jacques Derrida, die Durchkreuzbarkeit der Trennung von Sichtbarem und Lesbarem im Idiom anzusiedeln: »Et encore: ce partage entre le visible et le lisible je n'en suis pas sûr, je ne crois pas à la rigueur de ses limites, ni surtout qu'il passe entre la peinture et les mots. D'abord il traverse chacun des corps sans doute, le pictural et le lexical, selon la ligne – unique chaque fois mais labyrinthique – d'un idiome.« (Jacques Derrida: »Illustrer, dit-il...«, in: ders.: Psyché. Inventionen de l'autre, Paris 1987, S. 105–108, hier: S. 106).
- 32 Coulmas: Routine (Anm. 38), S. 3.
- 33 Ebd., S. 2.
- 34 Ebd., S. 293.
- 35 Hartmut Winkler: Switching, Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm, Darmstadt 1991, S. 110. Vergleiche auch im Folgenden Winklers Überlegungen zum Überraschungseffekt (S. 90).
- 36 Vgl. Angela Keppler/Martin Seel: Über den Status filmischer Genres, in: montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, 11/2 (2002), S. 57–68, hier: S. 62.
- 37 Zur Beschreibung von Fernsehformaten als Spiel siehe auch Lothar Mikos/Hans J. Wulff: Intertextuality and situative contexts in game shows, in: Ulrike H. Meinhof/Jonathan Smith (Hg.): Intertextuality and the Media, Manchester 2000, S. 98–114.
- 38 Vgl. François Jost: La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction, Brüssel 2001, S. 17.
- 39 Jacques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei [1978], Wien 1992, S. 21.
- 40 Auf dieses Einholen der Ferne in die Nähe als Funktion des Nachrichtensenders n-tv weist auch der Titel des Reportagemagazins Ganz nah hin.
- 41 Vgl. Bleicher: Programmverbindungen (Anm. 9), S. 249.
- 42 Vgl. Genette: Paratexte (Anm. 14), S. 16.

Björn Bohnenkamp

162

- 43 Gabriele Fackler: Die Bildsprache der Homepages, in: Bettina Heintz/Jörg Huber (Hg.): Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten, Wien 2002, S. 203–221, hier: S. 203.
- 44 Vgl. Serge Daney: Vor und nach dem Bild, in: Catherine David (Hg.): politics-poetics. Das Buch zur Documenta X, Ostfildern 1997, S. 610–620, hier: S. 610 ff.
- 45 Vgl. ebd.
- 46 Vgl. zu den Fernseh-Konventionen, die eine besondere Glaubwürdigkeit erzeugen und damit auf die Gattung Information verweisen, Angela Keppler: Präsentation und Information. Zur politischen Berichterstattung im Fernsehen, Tübingen 1985, vor allem S. 133 ff. Schon bei 9 Live ließ sich dieser Einsatz des Visuellen finden. Die Fragestellung auf der präsentierten Tafel wird visuell in einer Verknüpfung von Grafikelementen, Schrift und Bildzitat dargestellt und damit nicht als natürliches Bild, sondern als Visuelles, als »dekoriertes Bild« zu bezeichnen. Daney beschreibt diese »Stilisierung« als ein Verfahren der Kontrolle, das Informationen verfügbar machen soll. Vgl. dazu weiter Serge Daney: Montage unerlässlich. Der Krieg, der Golf und das Fernsehen, in: ders.: Von der Welt ins Bild: Augenzeugenberichte eines Cinephilen, Berlin 2000, S. 198–210, hier: S. 202 ff.; ders.: Zehn Kinjahre, sechs Fluchtlinien, in: ders.: Von der Welt ins Bild, S. 20–31, hier: S. 25 ff.
- 47 Vgl. hierzu die Angaben der für die Lizenzvergabe zuständigen Medienanstalt Berlin-Brandenburg: www.mabb.de (Stand 1.5.2005).
- 48 Vgl. Urs Stäheli: Financial Noises: Inclusion and the Promise of Meaning, in: Soziale Systeme 9/2 (2003), S. 244–256, hier: S. 250 f.
- 49 Vgl. ebd., S. 246.
- 50 Ebd., S. 253.
- 51 Vgl. Brigitte Weingart: Faszinationsanalyse, in: Gerald Echterhoff/Michael Eggers (Hg.): Der Stoff, an dem wir hängen. Faszination und Selektion von Material in kulturwissenschaftlicher Arbeit, Würzburg 2002, S. 19–29. Eine ältere Fassung erschien online, in: Verstärker 4, unter: www.culture.hu-berlin.de/verstaerker/vs004/weingart.html (Stand: 1.5.2005).
- 52 Stäheli: Financial Noises (Anm. 48), S. 244.
- 53 Ebd., S. 255.
- 54 Vgl. ebd., 252.
- 55 Vgl. ebd., 253.
- 56 Vgl. ebd., S. 51.
- 57 Jörg Adolph: Lost and found in Music-Television, in: Joan Kristin Bleicher (Hg.): Programmprofile kommerzieller Anbieter, Opladen 1997, S. 165–195, hier: S. 165.
- 58 Vgl. hierzu die Zusammenstellung von Klaus Neumann-Braun/Axel Schmidt: McMusic, in: Klaus Neumann-Braun (Hg.): VIVA MTV. Popmusik im Fernsehen, Frankfurt/M. 1999, S. 7–42.
- 59 Ebd., S. 169.
- 60 Vgl. ebd., S. 177.
- 61 Vgl. Bleicher: Programmverbindungen (Anm. 9), S. 258.
- 62 Vgl. Adolph: Lost and found (Anm. 57), S. 188.
- 63 Vgl. ebd., S. 180.
- 64 Ebd., S. 166.
- 65 S. Werner Holly/Stephan Habscheid: Gattungen als soziale Muster der Fernsehkommunikation, in: Sutter/Charlton: Massenkommunikation (Anm. 13), S. 214–233.
- 66 Vgl. Scholz: Die Position des Subjekts (Anm. 5), S. 19.
- 67 Vgl. Adolph: Lost and found (Anm. 57), S. 194.
- 68 Gérard Genette nennt Anmerkungen in der Literatur, ein ähnlich simultan auftretender Paratext wie Schriften im Fernsehen, »punktuell, aufgesplittert, gleichsam verrieselnd, um nicht zu sagen stau-big« (Genette: Paratexte (Anm. 14), S. 304).

III. KONKURRENZEN



Axel Fliethmann

INTELLEKTUALITÄT, VISUALITÄT, AUTORITÄT IN DER RENAISSANCE

1. BILD, DISKURS UND AUTORITÄT

Die Forschung zur Renaissance hat für die Text-Bild-Differenz bereits überzeugend alle Varianten durchgespielt. Man hat von der Priorität der Bilder (Schöne), von der Priorität des Wortes (Neuber), vom wortanalogen Verständnis der Bilder (Warncke) oder von einer Bilderwelt gesprochen, in der auch schon mal das Wort zu Wort kommt (Stafford).¹ Häufig hängen generalisierende Aussagen zu dieser Differenz von konkreten Bildformen ab, die dann implizit als dominant gegenüber anderen Bildformen behauptet werden. Versucht man entlang der Nahtstellen von Theorie und konkreten Bildformen, von Theorie und visuellen Metaphern *Ordnung* in die Renaissance zu bringen, könnte das so aussehen:

Erstens, die Debatte um die Malerei als Kunst- und Wissensform (*paragone*). Zweitens, die frühen naturwissenschaftlichen Bücher (in den Bereichen Medizin, Ingenieurswesen und Optik), die das grafische Bild zur Illustration von technischen Gesetzen einführen. Drittens, die Gattung der Emblematikbücher. Viertens, die visuelle Repräsentation politischer Macht in Münzprägungen und Feuerwerken. Fünftens, die Streitschriften um das theologische Bilderverbot. Sechstens, das neuplatonische Bilderdenken und sein Einfluss auf die neuen Dialektiken bzw. Topiken. Siebtens, eine quer zu den Fächern und Diskursen verlaufende Diskussion um die psychologische Bildwirkung. Achters, die Texte, die um *ars memorativa* und *imago* kreisen. Neuntens, die Texte, die explizit auf eine allgemeine Theorie des Bildes oder des Sichtbaren zielen.

Vermutlich ließe sich die Liste noch verlängern, denkt man an öffentliches Schauspiel (Theater, Fecht- und Reiterspiele), Bildmetaphern in Poetiken oder noch spezieller an die Rhetorikübungen zur *ekphrasis*. Dieser Ordnung fehlt Hierarchie. Sie ist im engen Sinne keine Ordnung, weder von Bildformen noch von Bilddiskursen. Überhaupt kann man sich die Frage stellen, ob das Renaissancedenken ein Denken in klassifikatorischen Ordnungsschemata gestattet. Foucault hat das bekanntlich bestritten, als er das Renaissancedenken als Denken der Ähnlichkeit beschrieb.

Nennen wir die Gesamtheit der Kenntnisse und Techniken, die gestattet, die Zeichen sprechen zu lassen und ihren Sinn zu entdecken, Her-

Axel Fliethmann

166

meneutik. Nennen wir die Gesamtheit der Erkenntnisse und Techniken, die gestatten zu unterscheiden, wo Zeichen sind, zu definieren, was sie als Zeichen instituiert, ihre Verbindungen und die Gesetze ihrer Verkettung zu erkennen, Semiologie: das sechzehnte Jahrhundert hat Semiologie und Hermeneutik in der Form der Ähnlichkeit übereinandergelagert. Den Sinn zu suchen, heißt an den Tag zu bringen, was sich ähnelt.²

Foucaults Beschreibung beruht auf dem Schriftparadigma. Aber gerade auch in dieser Beschränkung ist Foucault historische Ungenauigkeit vorgeworfen worden. Mit der These der Ähnlichkeit (*similitudo*) als Erkenntnisform der Renaissance habe Foucault »etwas sehr Wesentliches in der Mentalität der Renaissance richtig getroffen, allerdings eher traumwandlerisch als im Duktus einer überzeugenden Analyse.«³ Die drei prägenden Diskursebenen der Ähnlichkeit seien in der rhetorischen Topik, in der geometrischen Kontur und der Metaphysik zu finden. Nur diese seien erkenntnisleitend.⁴

Ich habe an anderer Stelle versucht, die Figur der Ähnlichkeit dem historischen Kontext zu entziehen und sie als medientheoretisches Ordnungsschema zu benutzen, um die Text-Ähnlichkeit von »Bildtheorien« – jenseits verschiedener konkreter Bildformen, auf die einzelne Theorien referieren – zu analysieren.⁵ Ich möchte nun auf anderem Wege versuchen, *Ordnung* in die Renaissance der Bilder zu bringen. Nicht durch die Unterscheidung, wie Theorien implizit oder explizit eine Metaphorik des Visuellen als erkenntnisleitendes Prinzip aufnehmen, sondern durch die Frage, wo Texte und Bilder im Kontext von Herrschaftswissen und Autorität verhandelt werden

Ich werde mich dabei im Folgenden auf drei Bildkontexte konzentrieren, die auf unterschiedliche Weise die Autoritätsfrage in der Renaissance stellen: erstens, das Bild als Kunst und Wissenschaft im *paragone*; zweitens, Visualität als optisches Gesetz und Methode in den aufkommenden Naturwissenschaften und drittens, das Bild als Massenmedium.

2. BILD ALS KUNST UND WISSENSCHAFT

Schließlich muß der Fürst jährlich zu gewissen Zeiten öffentliche Vergnügungen und Schauspiele zur Unterhaltung des Volkes anordnen. Es wird auch gut sein, wenn er den Zunftversammlungen der Künstler und Handwerker, die sich in jeder Stadt befinden, bisweilen beiwohnt

und allda seine Pracht und Güte wirken lässt, doch so, dass er dabei die Größe seines Standes nicht vergisst; denn das darf nie und bei keiner Gelegenheit geschehen.⁶

Man wird ohne Übertreibung sagen können, dass die Kunst *an sich* in der Renaissance auf den Fürsten wenig Eindruck machen sollte. Zumindest ist Kunst weit von dem entfernt, was man politische Einflussosphäre nennen könnte, auch wenn der Fürst nach Machiavellis Rat den Künstlern die eigene Präsenz nicht vorenthalten soll. Wichtiger als die Nennung der Künstler selbst ist hier die Bemerkung, dass sich diese »in jeder Stadt befinden«. Denn die Stadt der Frühen Neuzeit entwickelt sich zum Emanzipationsraum gegenüber dem landfeudalen Adel. In der Stadt spielen Bildung und Wissenschaft eine zentrale Rolle für die bürgerliche Oberschicht. Die städtische Literaturproduktion, die vor allem als Schauspiel stattfand, war eine Folge des Aufstiegs der bürgerlich geprägten Gelehrtenkultur.⁷ Zentral für diesen Aufstieg waren neben der zunehmenden Prosperität durch Geld- und Handelsgeschäfte besonders auch die in den Städten gegründeten Universitäten, die in erster Linie Karrierechancen für das Bürgertum gegenüber dem niederen Adel eröffneten.

Zunächst als Folge des Streits zwischen Papstrecht und Kaiserrecht eingerichtet, im Laufe ihrer frühen Jahre immer stärker auch zur Ausbildung säkularer Administratoren neigend, ist die Universität noch lange von der Bewilligung des Papstes abhängig. Die Anerkennung der Universität durch den Papst wird erst 1527 mit der Gründung der lutherischen Universität in Marburg durchbrochen.⁸ Noch in der Frühphase im 12. Jahrhundert hatte eine Systematisierung des Fächerkanons stattgefunden. Von den kirchlich abgesegneten *artes liberales* wurden explizit mit Ausnahme der Medizin die *artes mechanicae* ausgeschlossen. Die eigentliche Wissenschaft blieb die *doctrina sacra*, die Einordnung der Phänomene in die göttliche Weltordnung (mit der *doctrina profana* als Vorstufe). Poetische Texte wurden erst auf Geheiß von Fürsten in den universitären Unterricht einbezogen.⁹ Die humanistische Elite entwickelt sich außeruniversitär und ihre Lehren werden nur sehr zögerlich und gegen den Widerstand der Professoren Aufnahme an den Universitäten finden.¹⁰ An diesem Klima theologischer Orthodoxie an den Universitäten haben auch die frühen Eingliederungen von Naturphilosophie, Physik und aristotelische Moralphilosophie wenig geändert, auch wenn sie es potentiell gestatteten, eine Alternative zur christlichen Morallehre zu formulieren.

Die Universität ist essentiell konservativ. Sie steht ganz im Kontext kirchlicher und weltlicher Obrigkeit, sowohl in Fragen, was gelehrt wird, als auch,

wie gelehrt wird. Bilder als Kunst gehören nicht zum Kanon. Das Wissen ist ein gesicherter Textkanon.¹¹ Der kritische Angriff auf die Institution durch den Humanismus ist ein Angriff auf das Kirchenlatein und den durch das Latein etablierten Kanon. Erasmus von Rotterdam hat das in einem Text über die Methode zu studieren deutlich gemacht, indem er der griechischen Sprache den Vorrang gab. Studieren heißt *res* und *verba* beherrschen, die Sachen aber seien das schwierigere Sujet und vorzüglich bei den Griechen zu erlernen.¹² In seinen Ausführungen lassen sich zwei weitere Dinge hervorheben. Einmal attackiert Erasmus das Lektüreverhalten allgemein, wenn er gegen enzyklopädisches Diktat und Stellenobsession argumentiert und das Lesen von Stellen als systematisches Lesen von »relevanten« Stellen beschreibt.¹³ Dagegen ist auffällig, dass der Stoff, der zu lesen aufgegeben und zu lernen ist, durchaus enzyklopädischen Charakter besitzt. Die Lehrer sollen zumindest die Grundlagen aller Disziplinen beherrschen, Enzyklopädien und Topiken lesen und auch lehren.¹⁴ Poesie ist in dieser Propädeutik eindeutig der wichtigste Teil, auf den Erasmus wert legt, wenn es um das Erlernen der *verba* geht, bevor man sich dann den *res* zuwenden kann. Für Bilder aber ist bei Erasmus keine Stelle vorgesehen. Die Realität der Lehre an den Universitäten, gegenüber dem von Erasmus angepeiltem Idealfall der Ausbildung, sieht weitaus kanonischer aus. Aber auch sie teilt mit Erasmus die Leerstelle des Bildes.

Gerade gegen den universitären Ausschluss des Bildes als eigenständiger Wissensform werden die Malerei-Streitschriften argumentieren. Im Folgenden geht es dabei weniger um Hans Beltings These, dass die Bilder als Kunst gerechtfertigt wurden, als sie politisch theologisch ins »Zwielicht« gerieten und nicht mehr »naiv« auf theologische Konnotation hin verstanden werden konnten,¹⁵ noch um die These Barbara Staffords, dass es in der Renaissance zu einer »spielerischen Wissenschaft« gekommen sei, die es gleichermaßen auf Text und Bild im Hinblick auf Wissensvermittlung angelegt hätte,¹⁶ sondern darum, dass das Bild als Kunst und als Wissensmodell durch Gegenwartsemphase und Kopieverweigerung ins Augenmerk rückt. Kopieverweigerung soll hier medientechnisch als Angriff der Malerei auf die Kopierverfahren der schriftbasierten Wissensproduktion von Vorlesungsdiktat bis Buchdruck verstanden werden. Die These beabsichtigt also keine Wiederbelebung der kunstgeschichtlichen Tradition, die den Beginn ihrer Disziplin mit Vasaris Schriften in der Renaissance verortet hat.¹⁷ Denn gerade für die Standards in der Kunstbeschreibung, die in der Renaissance geprägt wurden und die für lange Zeit den Diskurs der Kunstgeschichte bestimmt haben, ist die Missachtung des Medienbegriffs kennzeichnend.¹⁸ Dem gegenüber war die Durchsetzung eines bestimm-

ten Vokabulars durch Vasari entscheidend, der gegen die Darstellung, einen Stoff zu prägen, für das Konzept, eine Idee durch die Form des *disegno* auszudrücken, argumentiert hat.¹⁹ Diese Vorrangstellung der Konzepte ›Idee‹ und ›Form‹ reflektieren das, was Svetlana Alpers als Legitimationsstrategie der zeitgenössischen Kunsttheorie beschrieben hat: die Vorrangstellung des Verstandes vor den Sinnen, um erzählende Kunst zu beschreiben, ein Vorzug, der ebenfalls in der Kunstgeschichte kanonisch geworden ist.²⁰ Aber noch bevor das Bild als Kunstwerk in der Kunstgeschichte Karriere macht, steht es in der Renaissance zwischen den Diskursen.

3. CENNINI – ALBERTI – DA VINCI

Cenninis Malereitraktat beginnt mit einer Dedikation an Gott, das erste Kapitel berichtet dann von der Schöpfung, der Vertreibung aus dem Paradies und davon, dass Adam auf den glücklichen Einfall kam, mit den Händen zu arbeiten. Und eine der höchsten Arbeiten, von der Weisheit herkommend, die man mit Händen anstellen kann, sei die Malerei.²¹ Obwohl in Cenninis Traktat bereits humanistische Ideale am Werk sind, etwa die Betonung der Erfindung (obwohl die Nachahmung der Meister absoluten Vorrang hat) oder die Ausrichtung der Malerei an der Natur und die Berechnung der Darstellung nach der Architektur der Körper (ohne dass Cennini hier auf Vitruv hinweist),²² ist dieser früheste Malereitraktat noch ganz im zünftigen Geiste einer Gebrauchsanweisung geschrieben, die zum guten Gelingen den Text mit dem Ausruf »Amen« beendet. Der Traktat belehrt über die Herstellung der Farben und Pinsel, wie man eine Leinwand aufzieht, wie man Tafeln mit Knochenpulver (am besten von Hennen oder Kapaunen) grundiert und dass man etwa auf Pauspapier (*carta lucida*) am besten mit einem Pinsel aus Eichhörnchenhaar arbeitet. Die technischen Anweisen kreisen immer um die Hand als dem entscheidenden ausführenden Organ und um die Farbe als dem entscheidenden Material beim Malen. Neben den genauen Anweisungen darüber, mit welcher Farbe man welche Objekte zu zeichnen habe, werden auch theologische Konnotationen der Objekte mitbedacht. So teilt Cennini dem angehenden Maler zwar die Maße des Mannes mit, nicht aber die der Frau, da sie nicht »ebenmässig« sei, obwohl doch dem Mann auf der linken Seite eine Rippe fehle. Dennoch sollen Frauen gemalt werden: Männer in brauner Farbe, Frauen selbstverständlich in weiß.²³ Neben einer Vielzahl weiterer technischer Anweisungen zum Malen auf verschiedenem Untergrund (zum Beispiel wie man Heiligenscheine auf eine Mauer wirft) geht

Axel Fliethmann

170

es in diesem Traktat auch um das Ethos der Zunft. Zu schwere Kost und allzu häufiger Umgang mit dem anderen Geschlecht verderben die leichte Hand des Malers.²⁴

Sicher ist die Fülle an maltechnischen Hinweisen für eine kunstgeschichtliche Detailschau interessant, ideengeschichtlich hat der Traktat keine weitere positive Bedeutung gehabt für das, was folgte.²⁵ Was folgte, war wenige Jahre später der Traktat von Leon Battista Alberti, der als philosophischer Traktat nahezu die komplette Umkehrung der Vorzeichen, wie sie Cennini beschreibt, für die Folgezeit durchsetzt. Die italienische Version, die Alberti der lateinischen folgen ließ, war bereits nach kurzer Zeit vergriffen und wurde bis zum Ende des 16. Jahrhunderts maßgebend für den Kunstdiskurs südlich der Alpen.²⁶

Der Traktat beginnt nicht mit einer Verneigung vor Gott, sondern mit einer Dedikation an die zeitgenössischen Künstler Filippo Brunelleschi, Donatello, Lorenzo Ghiberti, Luca della Robbia und Massaccio. Weiter heißt es dann: »Painters, sculptors, architects, musicians, geometricians, rhetoricians, seers and similar noble and amazing intellects are rarely found today and there are few to praise them.«²⁷ Ausführlich loben aber wird der Traktat nur die Malerei. Alberti wünscht sich dann auch als Autor, dass seine Worte als die eines Malers gelesen werden. Diese Leseranrede, die zunächst eine unspezifische Reverenz an den Maler als erhofften Leser ist, wird später noch einmal deutlicher ausgeführt: »This book should be read with care, then, because it is written without eloquence, I beg that I may be pardoned if, where I above all wish to be understood, I have given more care to making my words clear than ornate.«²⁸ Der Traktat sei also ein Text ohne *eloquentia* und *ornatus*. Das ist keine rhetorische Bescheidenheitsformel, sondern rhetorischer Auftrag. Der Traktat soll die Malerei popularisieren, nicht durch Manipulation, sondern durch Überzeugung und Erklärung. Die Malerei sei nicht durch sozialen Druck in den Stand der *artes liberales* zu zwingen, sondern nur durch die Einsicht, dass die Malerei ein vermittelndes Medium sei, das den humanistisch Gebildeten wie den Ungebildeten erreicht.²⁹ Es geht also nicht um das gregorianische Stereotyp, dass die Bilder die Texte der Ungebildeten seien.

Beide Strategien, die strikte Absetzung von Cenninis traditionellem Handwerksmanuell und die Popularisierung frühhumanistischen Wissens zum Lob der Malerei, sind unbestreitbar für den Erfolg und den Einfluss des Traktats entscheidend gewesen. Die Umstellung im Handwerklichen betrifft die Vorrangstellung der Form vor der Farbe. Die Form soll von der Mathematik, der Geometrie im Besonderen, gelernt werden. Messungen zu diesem Zwecke übernimmt Alberti mit geringen Abweichungen von Vitruv. Gemessen wird nicht

mehr qua Fuß, sondern qua Kopf.³⁰ Linien, Flächen, Räume: die geometrischen Verhältnisse der Proportionen sollen den Maler als erstes interessieren, bevor es zur Darstellung von Licht- und Schattenverhältnissen komme. Erst dort spielt die Farbe als Licht- und Schattenträger die entscheidende Rolle. Zunächst aber solle der Maler immer ein Viereck als Fenster zeichnen, um zu sehen, was er zeichnen will.³¹ Und es ist nicht mehr die theologisch geführte Hand, die die Kunst ausübt, sondern die durch den menschlichen Geist geleitete Hand.³²

Die dabei ins Zentrum der Malerei gerückte Geometrie als erste methodische Anweisung hat neben dem handwerklichen auch eine politische Bedeutung. Sie erlaubt es, die von Alberti zitierte antike Formel vom Mensch als Maß aller Dinge methodisch anzugliedern, ohne direkt mit der christlichen Dogmatik auf Kollisionskurs zu gehen.³³ Die Darstellung von Proportionen nach den Regeln der Mathematik wie auch nach den Regeln des menschlichen Geistes lässt zunächst scheinbar den Menschen und seine Stellung in der göttlichen Ordnung unberührt. Der Traktat nähert sich hier dem, was erst im späten 16. Jahrhundert an den Universitäten erlaubt sein wird: die Erforschung und Darstellung der Natur (als Gottes zweiter Offenbarung) jenseits von Glaubensunterschieden, da Gott die Natur ohnehin nach vollkommenen Gesetzen gemacht hat. Experiment und mathematische Logik werden sich erst unter diesem Deckmantel als die entscheidenden Darstellungsmethoden der jungen Naturwissenschaften etablieren können.³⁴ Auch bei Alberti ist die Chiffre »Natur« als Absage an Autoritäten zu verstehen, wenn sie auch ganz auf den Bereich der Malerei beschränkt bleibt. Die Natur solle als Modell dienen, nicht mehr die Bilder der alten Meister.³⁵ Strategisch aber bereitet der Traktat nicht die Mathematik als Deckmantel der Naturwissenschaften vor, sondern argumentiert über Analogien für die Annäherung der Malerei an die etablierten Fächer der *artes liberales*. Im Vordergrund stehen dabei nicht, wie im *paragone* üblich, Skulptur und Poesie als Kunstformen, sondern Rhetorik und Poesie als Wissensformen: »It would please me if the painter were as learned as possible in all the liberal arts, but first of all I desire that he know geometry. [...] For their own enjoyment artists should associate with poets and orators who have many embellishments in common and who have a broad knowledge of many things.«³⁶ Ein wenig später heißt es noch deutlicher: »I should like youths who first come to painting to do as those who are taught to write.«³⁷ Die Nähe, die der Traktat zwischen der Malerei und den Fächern Rhetorik und Poesie/Poetik herstellt, wird im Traktat zudem als rhetorische Übung, über die Malerei zu schreiben, ausgestellt. Denn neben den neuen handwerklichen Anweisungen bestimmt

der Traktat die Umsetzung rhetorischen Wissens auch als Aufgabe der Malerei. Die Forschung hat das deutlich gemacht, wenn sie Albertis Kunsttheorie zu Recht als »philologisch« bezeichnet hat,³⁸ bzw. im engeren Sinne als eine eigenwillige Adaption rhetorischer Konzepte für die Theorie der Malerei.³⁹ Wie sehr Alberti in der humanistischen Tradition schrieb und dennoch ein (humanistisch) gänzlich neuartiges Konzept schuf, beschreibt Michael Baxandall unter anderem am Beispiel des Begriffs *compositio*. Einerseits sei das Wort neu, wie Alberti es für die Beschreibung der Kunst im allgemeinen einsetzt, denn zuvor spiele *compositio* eine Rolle bei Cicero im Kontext vom menschlichen Körper und bei Vitruv im Kontext von Architektur; ebenfalls unspezifisch sei der Begriff in mittelalterlicher Kunsttheorie verwendet worden. Und erst Alberti bestimme *compositio* als hierarchisches Konzept, das das Bildermachen beschreibt. Aber in der Verwendung dieses Konzeptes hält sich Alberti an den traditionellen rhetorischen Begriff der *compositio*: »picture – body/body – member/member – plane/plane« sei analog gedacht zu rhetorisch: »period – clause/ clause – phrase/phrase – word/word«.⁴⁰ Bemerkenswert scheint mir aber nicht allein die Adaption der rhetorischen *compositio* zu sein, als vielmehr ein Zweck, der sich unter der Hand durch diese Adaption einstellt: nämlich, dass Bilder selbst rhetorische Überzeugungskraft besitzen sollen. Zentral für dieses Moment ist der Begriff der *istoria*, der eng an *compositio* angelehnt ist: »Composition is that rule of painting by which the parts of the things seen fit together in the painting. The greatest work of the painter is not a colossus, but an *istoria*. *Istoria* gives greater renown of the intellect than any colossus. Bodies are part of the *istoria*, members are part of the bodies, planes part of the members.«⁴¹ Worin besteht der Unterschied zwischen *compositio* und *istoria*, deren Differenz undeutlich bleibt, während dann aber die Beschreibung von *istoria* den Großteil des Traktats ausmachen wird?

Während der Kompositionsbegriff strikt auf Maltechnik, Geometrie, Repräsentation und Sichtbarkeit referiert, referiert *istoria* scheinbar auf einen Mehrwert, der sich erst durch *compositio* ergibt. *Istoria* verpflichtet zu Bedeutungszuschreibungen. In der *istoria* geht es nicht nur um die Wahrheit der Darstellung, sondern auch um die des Dargestellten. Und obwohl die Frage der Kritik nicht zur Aufgabe der Kunst, sondern zur Aufgabe der Politik gehört, scheint *istoria* durchaus auf eine kritische Funktion hinzudeuten. Zwei Stellen bestätigen diese Vermutung: Einmal macht der Traktat deutlich, dass sein Autor eine Belohnung für den Text erwartet: er wolle selbst in einer *istoria* verewigt werden: »I had these things to say of painting. If they are useful and helpful for painters; I ask only that as a reward for my pains they paint my face in their *isto-*

ria in such a way that it seems pleasant and I may be seen a student of the art.«⁴² Hat die Malerei Alberti belohnt? Es gibt keine gemalte *istoria* von Alberti, die ihn als Studenten der Kunst zeigt, dafür gibt es die Belohnung durch die Geschichte, die den Traktat an den Anfang der modernen Kunstgeschichte setzt. Die Doppeldeutigkeit der *istoria* hat Alberti recht gegeben. Die Belohnung des Künstlers liegt nicht im Geld, sondern im Ruhm,⁴³ und wie es scheint, liegt auch die Belohnung des Theoretikers im Ruhm. Und Ruhm wird Alberti auch für die Malerei der Gegenwart einfordern.

It must be admitted that it was less difficult for the Ancients – because they had models to imitate and from which they could learn – to come to a knowledge of those supreme arts which today are most difficult for us. Our fame ought to be much greater, then, we discover unheard-of and never-before-seen arts and sciences without teachers or without any model whatsoever.⁴⁴

Albertis Aufstand der Gegenwart gegen die Tradition wirbt nicht allein für das Bild als Kunstwerk, sondern ebenso für diese Kunst als Wissenschaft. Die Trennung von Kunst und Wissenschaft, die auch für Leonardo da Vinci undenkbar war, aufzuheben und die Malerei in den Stand einer Disziplin zu erheben, sind neben den theoretischen Ausführungen zur Malerei der politische Subtext des Traktats. Die Bedrohung der schriftgelehrten *universitas*, indem genau das vom Maler eingefordert wird, *uomo universal* zu sein,⁴⁵ liegt auch in dem Anspruch der Bilder selbst auf Universalität. Bilder können eine Wahrheit zeigen, die sich ausschließlich auf die Repräsentation der Natur und die Gesetze der Perspektive berufen kann. Abbildungen theologischer Dogmatik stehen damit vor dem Problem, Hierarchien darzustellen, ohne mit den Gesetzen der Perspektive in Konflikt zu geraten. Leonardo wird in seinen Schriften die Bedeutung der Malerei weiter radikalisisieren.

Sie [die Malerei, AF] lässt sich nicht abschreiben wie die Literatur, wo die Kopie genauso viel wert ist wie das Original. Sie wird nicht modelliert wie die Skulptur, wo der Abguß wie das Original ist, was den Wert des Werkes betrifft. Sie bekommt nicht unzählige Kinder wie die gedruckten Bücher; sie allein bleibt vornehm, sie allein ehrt ihren Schöpfer, sie bleibt kostbar und einmalig, sie gebiert nie Kinder, die ihr gleich sind. Und diese Einmaligkeit lässt sie höher hervorragen als die Dinge, die überall verbreitet sind.⁴⁶

Axel Fliethmann

174

Aus heutiger Sicht scheint es paradox zu sein, in der Originalität nicht nur künstlerische Priorität gegenüber anderen Künsten zu behaupten, sondern zugleich auch wissenschaftliche Priorität: die Malerei als »göttliche Wissenschaft« gegen die Wissenschaften des Wortes, mit denen Leonardo die *artes liberales* der Grammatik, Rhetorik und Poesie meint.⁴⁷ Leonardos Schriften sind zwar an Albertis Traktat angelehnt, aber die Vorrangstellung der Malerei als Wissenschaft, die gerade nicht mehr zu den mechanischen Wissenschaften zu zählen sei, ist mit größerer Emphase vertreten. Wo bei Alberti die *inventio* ein wichtiger, aber untergeordneter Vorgang innerhalb der *istoria* ist,⁴⁸ wird *inventio* bei Leonardo zum Kernstück seiner kunsttheoretischen Ausführungen.⁴⁹ Wo bei Alberti die Lektüre in ein gleichberechtigtes Verhältnis mit der Malerei eintreten soll, ist bei Leonardo das Lesen nur »Nachahmung« und nur die Malerei »Erfindung«. Das Lesen ist negativer Spiegel, die Malerei geht über die »Routine« des Spiegels hinaus.⁵⁰

Auch bei Leonardo malt der Geist, spielt die Geometrie eine entscheidende Rolle in der Ausführung der Malerei, auch Leonardo betont *istoria*, teilt aber die Malerei in drei Schritte, die nicht mehr auf Albertis rhetorischen Kanon anspielen (Beleuchtung – *Inventio* – Dramatische Pantomime).⁵¹ Der unsystematische Charakter von Leonardos Schriften, die Fragment geblieben sind, lässt weiter reichende Absichten im Namen der Malerei errahnen, als es Albertis Traktat anvisiert hatte. Leonardo will die Menschen darstellen, wenn sie sich unbeobachtet fühlen. Das ist zwar zunächst im Kontext von Bewegungsdarstellung gesagt und damit scheinbar nicht subversiv gemeint, in einem weiteren Fragment aber heißt es dann, man solle den »Menschen und dessen Geist« darstellen.⁵² Den Geist darstellen, wenn er sich unbeobachtet fühlt? Man solle nicht nur auf das Urteil anderer Maler, sondern auf das Urteil der Menschen überhaupt achten.⁵³

Neben diesen Andeutungen, die noch im Kontext des Topos vom Menschen als Maß der Dinge stehen, gibt es in der Fülle von Detailbeschreibungen weitere Bemerkungen, die Aufmerksamkeit verdienen. Ein in Farben getränkter und an die Wand geworfener Schwamm soll zwar die Phantasie beflügeln, in den Flecken Landschaften, Menschen, Tiere oder Wolken zu erkennen, das aber reiche nicht aus, um Landschaftsmalerei selbst im Detail auszuführen.⁵⁴ Das klingt zunächst als eine Absage an das Prinzip Zufall, später aber macht Leonardo den Zufall zu einer Notwendigkeit der Natur, den es zu beobachten gilt.

Beobachte die Bewegung der Wasserfläche, sie tut es den Haaren gleich, die zweierlei Bewegung haben: die eine gehorcht dem Gewicht des

Haares, die andere den Windungen der Locken; so hat das Wasser seine strudelnden Locken: ein Teil davon gehorcht dem Ungestüm des eigentlichen Wasserlaufes, der andere den zufälligen und zurückgeworfenen Bewegungen.⁵⁵

Die Beschäftigung Leonardos mit untheologischen Details gehört sicher nicht zum erwünschten Kanon der Malerei: »Stelle dar, woher das Sperma kommt, woher der Urin, woher die Milch.«⁵⁶ Dabei geht es nicht nur um Detailobsession. Es gebe nämlich zu viele sichtbare Formen, um sie im Gedächtnis zu behalten. Deshalb sei die *inventio* des Malers hier die erste Regel, um diese Vielfalt sichtbarer Formen einer Idee unterzuordnen.⁵⁷ Darin liegt die intellektuelle Salbung der Malerei. Welche Ideen das sein könnten, lässt Leonardo offen. Gegenüber diesen Kommentaren zu Dingen, die nicht in den ikonografischen Wertekanon von Kaiser, Papst oder Gelehrtenzunft passen, geben sich die explizit politischen Kommentare eher enttäuschend konventionell. Das *decorum* etwa ist bei Leonardo sozialpolitisch korrekt ausbuchstabiert: der König sei in »ernster Würde« darzustellen, das Gesindel mit »heimtückischer Miene«.⁵⁸

Und Leonardo *selbst*?

Da sehe ich, daß ich keinen sehr nützlichen oder ergötzlichen Stoff mehr finden kann, weil die vor mit Geborenen schon alle nützlichen und notwendigen Themen genommen haben, werde ich es so machen, wie derjenige, der aus Armut als letzten zum Markt kommt. Da er nichts anderes bekommen kann, nimmt er alles, was die anderen schon gesehen und nicht gewollt, sondern wegen seines geringen Wertes abgelehnt haben; diese verachtete und verschmähte Ware, welche die vielen Käufer übriggelassen haben, werde ich auf meinen schwachen Körper laden und sie, nicht durch die großen Städte, sondern durch die armen Dörfer ziehend, verteilen und den Preis bekommen, den mein Angebot verdient.⁵⁹

Der ungelehrte Leonardo, als den sich Leonardo häufiger stilisiert hat, der nicht die Mittel mitbringt, in der Stadt mithalten zu können, der sich nur an das halten kann, was als wertlos liegen gelassen wird, der letzte, der auf den Markt kommt: Dieser Leonardo sagt nicht, ob das, was andere für wertlos halten, auch tatsächlich wertlos ist. Die Ambivalenz dieser Selbstdarstellung liegt nicht nur in der theologischen Umkehrbarkeit, dass die letzten die ersten sein werden, sondern auch darin, dass Werte generell verhandelbar sind und damit kontin-

Axel Fliethmann

176

gent. In solchen Fragmenten geht Leonardos Schreiben weit über das hinaus, was Albertis Traktat in Aussicht stellen wollte: den Ritterschlag der Malerei. Und auch in Fragen der Methode – Skizze, Erfindung, Experiment und Zufall – steht Leonardo den zukünftigen Methoden der Naturwissenschaften näher als Albertis humanistischer Traktat.

Die Malereitraktate, die folgen, bleiben im Schreibduktus, den Alberti vorgegeben hat. So wird zum Beispiel Dolces Dialog über die Malerei die Topoi weiterverfolgen, die Alberti gesetzt hatte. Die Würde der Malerei wird als Nachahmung der Natur bestimmt,⁶⁰ als Kunst wird sie von den mechanischen Künsten abgesetzt,⁶¹ in ihrem wissenschaftlichen Anspruch dem Gelehrtenstand angenähert,⁶² in drei Teile nach Alberti gegliedert⁶³ und anderes mehr. Dolce verweist explizit auf Alberti als Standardwerk, das es zu lesen gelte, wenn man über die Malerei entscheidendes wissen wolle.⁶⁴ Oder auch der Arzt Biondo bleibt mit seinem Traktat im Rahmen, den Alberti vorgegeben hat.⁶⁵ Obwohl beide Traktate auch weitere punktuell interessante Ansichten zur Malerei in Aussicht stellen – Dolce etwa, wenn er die Malerei im Kontext von Kartografie und Kriegführung lobt,⁶⁶ Biondo, wenn er 10 Gemälde von der Malerei fordert, deren Stoff er ihnen vorgibt⁶⁷ – fehlt doch beiden Traktaten der politische Subtext, der Alberti und Leonardos Streit-Schriften kennzeichnet.

4. BILD UND NATURWISSENSCHAFT

Die aufkommende Wissenschaft von der Optik, deren Leitmethode bis ins 18. Jahrhundert die Mathematik und nicht die Physik sein wird, teilt mit dem Diskurs über die Malerei als Wissenschaft nicht nur die Ausrichtung an der Geometrie, sondern auch die Herausforderung an das Herrschaftswissen der Universitätsgelehrten. Wo im Kunstdiskurs Originalität und Einzigartigkeit bedrohendes Element einer auf Kopierecht und Schrift basierenden Wissensordnung ist, geht es in der philosophischen Optik Descartes' und den frühen technischen Zeichnungen um die Entpolitisierung bzw. Enthierarchisierung des Sichtbaren generell. Während in allen anderen Bereichen die Bildformen dem rhetorischen Auftrag des *docere, delectare et movere* folgen, scheinen die mathematischen oder technischen Grafiken kaum eine Anbindung an die Tradition zu gestatten. Übergangsformen zwischen dem Anschluss der Bilder an die Tradition der Rhetorik, besonders der Gedächtniskunst, und ihrer gleichzeitigen Verweigerung finden sich noch in den frühen Ingenieursskizzen und den Anatomiedarstellungen. So sind etwa die bildlichen Darstellungen der

menschlichen Muskulatur in Vesals Anatomielehrbuch als »lebende Leichen« vor dem Hintergrund eines Landschaftspanoramas dargestellt, dessen Bedeutung – die Darstellung des Ortes, an dem Versal lehrte – sich nur dem Kenner nach Umkehrung der medizinischen Reihenfolge der Holzschnitte erschließt.⁶⁸ Ebenfalls lässt sich ein Übergangsstadium in den Ingenieursskizzen etwa in Sirigattis *Prospettiva*-Buch erkennen, in dem die deskriptive Darstellung geometrischer Figuren und Konstruktionen gebrochen ist durch Fehlerdarstellungen am Material wie etwa abgesprungene Ecken am Holz oder Splitterdarstellungen.⁶⁹ Dennoch überwiegen bereits die Standards, die man heute als technische Zeichnung kennt, Darstellungen, die keiner anderen Rhetorik folgen als der der technischen Darstellung selbst. In diesem Sinne hat bereits die Renaissance in den Schnittzeichnungen, Explosionszeichnungen und in der Orthogonalprojektion die bildlichen Standards entwickelt, die noch heute jede Bastelanleitung verständlich machen sollten.⁷⁰

Eine weitere Übergangsform, die potentiell die schriftzentrierten Wissenschaften aus der Sicht des Bildermachens unterminiert, ist die Kunstkammer. In der organisierten Sichtbarkeit der Kunstkammern, so hat Horst Bredekamp gezeigt, geht es um die Historisierung der Natur, lange bevor Kant eine klare Trennung von Naturbeschreibung und Naturgeschichte vorgenommen hat.⁷¹ Und in der Historisierung der Natur liegt die Gefahr der Unterminierung des Naturrechts und damit der Legitimationsdiskurse von klerikaler und weltlicher Herrschaft. Dennoch scheinen alle die hier angesprochenen Übergangsformen auf Politik und Universität wenig Eindruck gemacht haben. Erst in der historischen Rekonstruktion lässt sich in den Bildern der technischen Disziplinen ein ideengeschichtliches Potential unterstellen, dass unzweifelhaft in den kommenden Jahrhunderten den technischen Rationalismus als Autorität mitgetragen hat. Zeitgenössisch dagegen wird an den Universitäten das humanistische Wissen zugunsten kirchlich-obrigkeitlicher Kontrolle zurückgedrängt.⁷² Die erstarrten Strukturen und Wissensordnungen werden erst wieder durch die außeruniversitär initiierte Aufklärung in Bewegung gesetzt werden. Vorbereitend und zentral für diese Entwicklung sind Experiment und mathematische Logik als die entscheidenden Darstellungsmethoden. Erst diese werden auch die Erweiterung der traditionellen Hermeneutik hin zu einer logischen und historisch empirisch operierenden Textwissenschaft beeinflussen.⁷³

Der Einschnitt, der sich bereits mit den Disziplinen der Medizin und den Anfängen der Ingenieurwissenschaften unter dem Deckmantel der Natur als Gottes zweiter Offenbarung zeigt, wird erst zur bedrohlichen Absage an die Tradition, wenn die mathematische Methode in René Descartes' Grundlegung

Axel Fliethmann

178

der Philosophie eine direkte Absage an traditionelle Wissensformen formuliert. In den »Regeln zur Ausrichtung der Erkenntniskraft« hat Descartes nicht nur deutlich formuliert, wie wissenschaftliche Erkenntnis und wahres Urteil möglich sein sollen, sondern auch, wie mit den Büchern zu verfahren sei und wie die anderen traditionell beachteten Fakultäten des Intellekts gegenüber dem Verstand zu bewerten seien. Was Descartes von der Philosophie erwartet, ist bekannt: Sie solle nur »unerschütterliche und wahre Urteile« hervorbringen.⁷⁴ Methodisch seien dazu nur Intuition und Deduktion zu gebrauchen.

Unter Intuition verstehe ich nicht das schwankende Zeugnis der sinnlichen Wahrnehmung oder das trügerische Urteil der verkehrt verbindenden Einbildungskraft, sondern ein so müheloses und deutlich bestimmtes Begreifen des reinen und aufmerksamen Geistes, daß über das, was wir erkennen, gar kein Zweifel zurückbleibt, [...].⁷⁵

Deduktion dagegen definiert Descartes als das, »was aus etwas sicherem Erkannten mit Notwendigkeit erschlossen wird.«⁷⁶ Und die einzigen Wissenschaften unter den bereits existierenden, die zuverlässigen Grund für die Anwendung der Regeln anbieten, sind Arithmetik und Geometrie. Diese Disziplinen sollen zu einer universellen Mathematik erweitert werden, die auch Astronomie, Optik, Musiktheorie, Mechanik und anderes mehr umfasst.⁷⁷ Die wahrscheinlichen Syllogismen seien dagegen nur gut zur philosophischen Kriegsführung und Knabenerziehung.⁷⁸

Bei diesem nun einzig wahren Geschäft der Philosophie spielt der Verstand die Hauptrolle, die anderen traditionellen Fakultäten des Geistes, die Einbildungskraft, die Sinne und das Gedächtnis sind dabei nur »Hilfsquellen des Verstandes.«⁷⁹ Die Methode des Verstandes, der zu folgen ist, beruht auf Regeln, die von den einfachen Propositionen zu den komplexen führt. Die Methode erfordert »Ordnung«, »Disposition« und »geregelter Aufzählung«.⁸⁰ In diesem Kontext nun führt der Text die Metapher des »geistigen Auges« ein.⁸¹ Ein methodisches Auge, das die Wahrheit sieht, aber das auf keine konkreten Darstellungen referiert. Die konkreten Abbildungen bleiben bei Descartes traditionell im Kontext von Gedächtnisübungen.⁸² Dieses erkenntnisleitende Modell des methodischen Auges ist in Descartes' »Dioptrik« noch deutlicher als in den »Regeln« ausgestellt.

Descartes' Trennung von *cogitatio* und *imaginatio*, von reinem Erkennen und bildlichem Vorstellen, beschreibt Erkennen als methodisches Sehen im

Kontext der neuen Disziplin der Optik. Da es ausschließlich darum gehe, wie die Strahlen des Lichts in das Auge eintreten, brauche man »nicht auf die wahre Natur des Lichts einzugehen«, sondern könne sich mit Beispielen, die das Methodische erläutern sollen, begnügen. Dann werden die Lichtstrahlen am Beispiel des Blindenstocks erläutert.

Doch beobachten Sie einmal Menschen, die von Geburt an blind sind. Sie bedienen sich des Stockes ihr ganzes Leben lang und man kann beobachten wie vollkommen und genau sie, man könnte geradezu sagen »mit den Händen sehen«. [...] Denn Sie wissen, daß die Bewegung, in die man das eine Ende des Stockes versetzt, in einem Augenblick auf das andere übertragen wird, [...].⁸³

Daraus schließt Descartes, dass es nicht nötig ist, dass etwas Materielles von den Gegenständen in unsere Augen komme, um uns Farbe und Licht sehen zu lassen: »Ja es braucht an den Gegenständen nichts zu geben, was unseren Vorstellungen und Wahrnehmungen, die wir von ihnen haben, ähnlich ist.«⁸⁴ Das kontrollierte methodische Sehen interessiert sich nicht für einzelne Bilder. Es bleibt immer dieses reine blinde Sehen. Und was für das Paradigma der Optik und für die *Reinheit* der philosophischen Methode gilt, fädelt Descartes auch für die Schrift ein.

[...], wie ich jetzt, während ich schreibe, erkenne, daß sich in demselben Moment, in dem sich die einzelnen Buchstaben auf das Papier ausdrücken, nicht nur das untere Ende der Schreibfeder bewegt, sondern, daß in ihm nicht die kleinste Bewegung sein kann, ohne daß sie zugleich auch von der ganzen Schreibfeder übernommen würde, und daß alle Unterschiede der Bewegungen auch von ihrem oberen Ende in die Luft geschrieben werden, obgleich ich mir nicht vorstelle, daß etwas Wirkliches von einem Ende zum anderen hinüberwandert.⁸⁵

In der Analogie zwischen dem Sichtbaren und dem Schreiben liegt das eigentliche Bedrohungspotential. Die Wirklichkeit wird nicht mehr im Disput um *res* und *verba* entschieden, sondern allein durch eine Methode, die der Form des Disputs die Autorität entzieht. Und was Descartes damit nicht allein nur gegen die Theologie, sondern allgemein gegen jede Textwissenschaften in Anschlag bringt, ist eine Absage an die absolute Autorität der Schrift. Die Bücher der Alten, so Descartes, sollen nur gelesen werden, um in Kenntnis zu bringen, was

Axel Fliethmann

180

noch unerforscht ist.⁸⁶ Und so wie die rationale Methode keine Gegenstände braucht, um sich selbst zu beweisen, heißt es über das Lesen generell.

Wollen wir zum Beispiel ein Schriftstück lesen, dessen Sinn hinter unbekannten Schriftzeichen versteckt ist, so ist hier freilich keinerlei Ordnung vorgegeben, aber trotzdem erfinden wir eine, einerseits um alle Vorurteile zu prüfen, die man über die einzelnen Zeichen, Worte und Sätze haben kann, andererseits auch, um sie so zu verteilen, daß wir durch eine Aufzählung alles erkennen, was sich aus ihnen deduzieren läßt.⁸⁷

Neu ist hier nicht ein geometrisch ordnender Geist, der bereits im Neuplatonismus des 15. Jahrhunderts eine entscheidende Metapher in der Metaphysik darstellt, neu ist, dass der geometrische Geist Descartes' allein in der Abstraktion zu Hause ist, während sich dieser im Neuplatonismus explizit nicht zum abstrakten Begriff erheben sollte:⁸⁸ »Um nun in wenig Worten viel zusammenzufassen: Das Gute ist die hervorragende Wesenheit Gottes. Die Schönheit ist eine Wirkung oder ein Lichtstrahl, welcher, von ihm ausgehend, alles durchdringt: [...].«⁸⁹ Schönheit also, nicht Wahrheit im Namen der Geometrie. Genau das wird Descartes umkehren.

Descartes' Radikalisierung der philosophischen Methode durch das Sehen oder des Sehens durch die philosophische Methode teilt mit der Tradition des Bilderdenkens und Bildermachens allenfalls die Radikalisierung, die bereits im italienischen Kunstdiskurs, hier nur in die Gegenrichtung, angelegt ist. Während der Kunstdiskurs die Beschreibung der Natur für das empirische Einzelobjekt öffnet, eröffnet Descartes methodisches Sehen die Möglichkeit, den Blick generell politisch zu enthierarchisieren. Von hier führt kaum ein Weg zurück in den psychologischen, moralischen oder didaktischen Bilddiskurs der Zeit. Wenn etwa in der ersten Monografie zur Einbildungskraft Pico della Mirandola ebenfalls die Phantasie der Vernunft unterordnete, um der Bilder Herr zu werden, dann aber nur im Kontext des Herrn. Wer sich von Bildern treiben lässt, wird dem vernunftlosen Tier ähnlich und verstößt so gegen die göttliche Ordnung.⁹⁰ Aber auch die Gärten der Lektüre, in die der Universalgelehrte Justus Lipsius führt, um gegen ermüdete Augen die erholende Lektüre zu setzen,⁹¹ sind von Descartes' Rationalismus der Lektüre in eine unwiederbringliche Vergangenheit verdammt.

Mehr noch als gegen die Tradition des moralischen und topischen Bilderdiskurses ist die Methode Descartes' auf Kollisionskurs mit dem zeitgenössischen politischen Diskurs. Jean Bodin, der als erster die politische Theorie der

souveränen Herrschaft begründet, tut dies unter Berufung auf das weltliche Gesetz, dem die Subjekte untergeordnet seien, nicht aber der absolute Herrscher. Dieser sei losgelöst von den Gesetzen zu betrachten: *legibus absoluta*. Die absolute Macht des Herrschers (*puissance absolue*) sei nur von den Gesetzen Gottes und der Natur eingeschränkt.⁹² Nun ist aber der Herrscher die Gottesgewalt auf Erden und Gott das Gesetz der Natur. In der geometrischen Harmonie Gottes spiegele sich die weltliche: »[...] que Dieu a disposé par proportio harmonique: pour nous monstrier, que l'état Royal est harmonique, [...]«⁹³ Von den Gesetzen der Optik nach Descartes dagegen ist niemand auszuschließen. Kepler, der in vielem, was die Optik betrifft, Descartes' Stichwortgeber gewesen ist, hatte bereits eine Formel – *ut pictura, ita viso*, das Sehen gleicht einem Bild⁹⁴ – geliefert, die die Differenz von Sehen und Bild einzieht, aber erst Descartes wird das Paradigma in eine über die mechanische Wissenschaft der Optik hinausgehende Methode erheben, die jede bildliche Repräsentation wie überhaupt jede Repräsentation einer Herrschaft der Logik unterordnet, die keine Logik der Herrschaft mehr erlaubt.

5. MASSENBILD

Der italienische Kunstdiskurs und Descartes' rationale Methode, die sich am optischen Paradigma versichert, haben die Vorstellungen von Herrschaft, Macht und Autorität weniger gefährdet als es sich wirkungsgeschichtlich im Rückblick darstellen ließe. Die explizite Auseinandersetzung um die Autorität von Text und Bild findet im Ikonoklasmus statt. Hier geht es um eine Theorie des Bildes als Zeichen im Kontext von Deutungsmacht und politischer Herrschaft. Eine zweite explizite Auseinandersetzung findet in der Gattung der Emblematik statt. Descartes interessiert sich bereits nicht mehr dafür, ob der Fürst als Löwe dargestellt ist, oder der Papst und Luther als Esel. Diese normative Frage der auf konkreten Darstellungen basierenden Repräsentation hat ebenso wenig die Kunstdebatte um das Bild als Wissenschaft interessiert. In der Emblematik steht genau diese normative Frage im Kontext von Bild und Orientierungswissen auf dem Spiel.

Mit der Kunsttheorie und dem Rationalismus verbindet die theologische Ausbildung bereits seit dem Spätmittelalter das Interesse an optischen Vorgängen und der Perspektive. Optische Lehre, Theorie der Sehstrahlen und Beschaffenheit des Lichts gehören zum Kanon theologischer Ausbildung. Allerdings werden diese Kenntnisse ganz im Kontext religiöser Erbauung und Frömmig-

Axel Fliethmann

182

keit instrumentalisiert. Mithilfe perspektivischer Lehrsätze und am Beispiel optischer Täuschungen werden Betrachtungen zur vorbildhaften christlichen Lebensführung angestellt.⁹⁵ In diesem Sinne bleibt die Optik, wie auch im Neuplatonismus, rhetorischer Vergleich und ohne Einfluss auf die Autorität theologischer Deutungsmuster. Gegenüber dieser Instrumentalisierung von Theorien des *natürlichen* Sehens stehen konkrete Bilder bereits seit Jahrhunderten im Zentrum theologischer Debatten.

Im byzantinischen Bilderstreit des 8. Jahrhunderts wird die Macht der Repräsentation verhandelt. Die Diskussion zentriert sich um das Verhältnis von Wirklichkeit und Ähnlichkeit. Bild und Text und die diesen zugeordneten Sinnesvermögen von Auge und Ohr werden als gleichberechtigt behandelt: wenn man Christus nicht beschreiben kann, kann man ihn auch nicht malen.⁹⁶ Im 12. Jahrhundert dann richtet sich die Kritik explizit am Bild aus. Nicht mehr der Teufel im Text verführt die Sinne der Menschen, sondern die Bilder selbst werden in ihrem Verführungspotential für die Sinne ins Blickfeld der Argumentation gerückt.⁹⁷ Folgt man der fachhistorischen Einschätzung der theologischen Debatten um das Bild, lässt sich in der großen Bilderkrise der Reformation gegenüber den früheren Auseinandersetzungen, besonders gegenüber der des 12. Jahrhunderts, keine drastische Veränderung in der Argumentation feststellen. Was aber durch die Erfindung des Buchdrucks im Ikonoklasmus der Reformation hinzukommt, ist die Orientierung der Debatten an der sich bildenden literarischen Öffentlichkeit.⁹⁸ Die zentralen Argumente bleiben gleich – der gregorianische Topos vom Bild als Buch für die Laien wird angegriffen, Bilder besitzen keine Tugend, sie müssen aus den Kirchen entfernt werden: »Das bildnis keine buecher sollen genant werden / kann ein Christ also versten. Buecher leren. Aber bilder künden nicht lere / [...].«⁹⁹

Was sich aber ändert, ist die Verschärfung der Kritik. Emphase wird im Kontext der sich bildenden Öffentlichkeit wichtiger. Man rechnet mit den Rezipienten.¹⁰⁰ Ein Großteil der Reformationspropaganda ist dann auch in Flugblättern publiziert worden. Erste Flugblätter in der spezifischen Verbindung von Text und Bild erscheinen bereits im späten 15. Jahrhundert,¹⁰¹ aber der reformatorische Boom der Flugschriften zwischen 1518 und 1523 wird dann im weiteren Verlauf des Jahrhunderts unerreicht bleiben. Was sich in der Emphase, getragen von der Distributionsmacht nun technischer Kopien, abzeichnet, ist auch die Verunklarung der ohnehin nicht sehr scharfen Trennungslinie zwischen Ikonoklasten und Ikonodulen.¹⁰² Überraschend ist dieser historische Befund nicht, denn durch den Buchdruck steht mit dem Bild gerade auch der Text zur Disposition.

In dem Moment, als das Monopol klerikaler Bibellektüre ins Wanken gerät, mußte sich mit gleicher Schärfe die Frage nach der Angemessenheit einer Formel stellen, die Wandmalereien, Heiligenstatuen und komplexe Altarbildzyklen gleicherweise als allgemeinverständliche »Bücher der Laien« ausgab.¹⁰³

Ohne Buchdruck keine Reformation und ohne Reformation keinen Bildersturm. Während dabei im katholischen Süden das Bild als Medium sinnlicher Gotteserfahrung bestehen bleibt, wird der reformatorische Norden eine klare Trennungslinie zwischen Bild und Text ziehen, die für das Wort die eindeutige und alleinige Vormachtstellung vorsieht. Die Abstufung des Bildes im Norden erklärt sich nicht allein durch die Aufnahme der Erfindung des Buchdrucks in den theologischen Diskurs als Geschenk Gottes zur Verbreitung von Gottes Wort, denn noch Luther war überrascht, wie schnell seine Thesen an den verschiedensten Orten für Diskussionen sorgten, da sie doch eigentlich nur für »akademische Zirkel« bestimmt waren.¹⁰⁴ Die Abstufung der Bilder hat wohl auch damit zu tun, dass sie anders als das Wort nicht mehr von der theologischen Zunft beherrschbar scheinen. Die Bildermacher selbst sind keine Theologen mehr.

Auf die Bedrohung durch die Bilder für die am Wort ausgerichtete theologische Deutungsautorität, auf den Rückzug auf das Wort und die unfreiwillige Freigabe der Bilder antwortete die Universität, wie schon erwähnt, mit der Zurückdrängung humanistischen Wissens zugunsten kirchlich-obrigkeitlicher Kontrolle. Entsprechend gering scheint das Interesse der Theologie an der Emblematik gewesen zu sein. Erst lange nach den Bilderstürmer-Debatten hat es spezielle Emblembücher mit ausschließlich religiösem Inhalt gegeben. Erst im 17. Jahrhundert dann bilden die religiösen Emblembücher den größten Teil der Produktion. Auch wenn die Gattung von Beginn an universell angelegt war und spezielle Emblembücher etwa zur Politik oder zur Liebe ebenfalls erst später im ausgehenden 16. Jahrhundert erscheinen, muss die Zurückhaltung der Theologie gegenüber der Emblematik und ihr später Einstieg in die neue Gattung bei den vehementen Angriffen auf Bilder generell erstaunen, zumal allein in Deutschland 33 Prozent aller Emblembücher produziert worden sind.¹⁰⁵ Wie erklärt sich die Zurückhaltung, wo doch auch die Bilder und ihre Massenproduktion für die Gattung zentral sind? Ein konkreter Zusammenhang lässt sich hier nicht herstellen. Es scheint eher so, dass die Bilderdiskurse nebeneinander verlaufen, wenn sich auch ihre Wege zeitweise kreuzen. Die normativen Darstellungen der frühen Emblematikbücher, ihre auf Ethik und Orientierungswis-

sen zielenden Sinnsprüche und bildlichen Darstellungen scheinen der theologischen Autorität wenig abverlangt zu haben. Dennoch müssen sie zweifellos als Herausforderung an den schriftbasierten Wissenskanon erkennbar gewesen sein. Welche Rolle spielten dabei die Bilder?

Die ältere Emblemikforschung hat behauptet, dass die Priorität beim Bild und nicht in der *inscriptio* oder *subscriptio* gelegen habe,¹⁰⁶ die jüngere Forschung hat diese Ansicht umgedreht und die Priorität der Schrift behauptet. Ohne den Text (Titel, Motto, Lemma) sei das Bild nicht lesbar, die Emblemik als Gattung ohne die Modell-Logik der *ars memorativa* nicht denkbar, das Thema der Bilder erkläre sich nur aus der gesetzten Prämisse des Topos. Und die Funktion der Bilder stimme »mit der affekttheoretischen Bedeutung der mnemonischen imago überein.«¹⁰⁷ Diesem Befund, aus den früheren zeitgenössischen theoretischen Exkursen des 16. Jahrhunderts zur Emblemik abgelesen, ist wohl schwer zu widersprechen. Dennoch wurde auch immer behauptet, dass die Worthörigkeit der emblematischen Bilder so eindimensional nicht zu sehen sei. Auch wenn die Bilder für »Hochgebildete« erst relativ spät entstehen,¹⁰⁸ also man erst relativ spät von einer Autonomisierungstendenz der Bilder innerhalb der Gattung sprechen kann, hat man doch auch in der Forschung von einer grundsätzlich polysemischen Funktion der Embleme gesprochen, die gerade auch in den Bildern verankert sei.¹⁰⁹

Und gerade das Massenbild in der Emblemik scheint hier besonders ausschlaggebend gewesen zu sein. Während das Motto in den unterschiedlichen Emblemikbüchern eine hohe Invarianz aufweist, geraten die zugehörigen Bilddarstellungen in Bewegung. So wird zum Beispiel Fama bildlich mit Flügeln und Fanfare, mit Schreibrohr und ein mit Augen bemaltes Kleid tragend gezeigt, oder nur mit Flügeln und Augen (1536, 1537);¹¹⁰ oder mit Flügeln ohne Trompete und ohne *Augen* ein gedrucktes Schild tragend mit der Aufschrift FAMA (1079); oder mit Trompete ohne *Augen* auf einem Pferd sitzend (1666, 1667); oder mit Seifenblasen, Flügel und Trompete und wieder ohne *Augen* (1317). Alle Fama-Darstellungen kreisen um die Semantik des Ruhmes, positiv wie negativ, mit einer Ausnahme: der Perseus-Darstellung, bei der es in der Beschreibung um Tapferkeit und Klugheit geht. Aber nicht nur Fama, sondern auch Engel posaunen, und auch *Gloria* ist mit Flügeln und Trompete dargestellt (1565). Und Pferdedarstellungen sind massiv in anderen Emblemen vertreten, die dort an andere Bedeutungsregister gekoppelt sind, wie sich auch weitere Seifenblasendarstellungen in unterschiedlichen Kontexten finden lassen.

Was das Bild in der Emblemik aus Sicht des in weiten Teilen auf Texten basierenden Herrschaftsdiskurs so gefährdet und gefährlich macht, ist der mit

dem Buchdruck gegebene Möglichkeitshorizont zum Variantenreichtum, der bildliche Darstellungen nur noch schwer kontrollierbar macht. Es ist sicher richtig, dass der Untergang der Emblematik an den Untergang der Gedächtniskunst gekoppelt ist,¹¹¹ ebenso dass der Untergang der traditionellen Gedächtniskunst als eine Folge des Buchdrucks erklärbar ist, aber wichtig ist hervorzuheben, dass es gerade die Bilder durch zunehmende Individualisierung bzw. Enttypologisierung in den Darstellungen unmöglich gemacht haben, ihrer anfänglich vorgesehenen Funktion als Gedächtnisstütze nachkommen zu können. Auf das Eigenleben der Bilder, kann man sagen, hat dann der Herrschaftsdiskurs strikt reagiert, wenn das Bild in der Folgezeit vom *tableau* des Wissens verschwindet. Der Aufklärungsdiskurs wie auch die Ästhetiktheorie setzen ganz auf das Schriftparadigma. Bilder, könnte man behaupten, werden gattungsspezifisch entsorgt, etwa als Malerei oder als ausschließlich technische Illustration. Leonardo hatte den Unterschied zwischen Text als Sukzession und Bild als Gleichzeitigkeit zugunsten des Bildes gewertet,¹¹² Lessing wird in der zunächst neutral eingeführten Unterscheidung von Raum/Bild und Zeit/Text¹¹³ im weiteren Verlauf seines Textes die Priorität der Schrift und der Lektüre behaupten. Denn während die Malerei, so Lessing, auf Sichtbares beschränkt sei, liege die Stärke der Literatur in der Kombination von Sichtbarem und Unsichtbarem.¹¹⁴ Wenn *Laokoon* auch gerne als modernes Theoriestück erhalten muss, das neutral die Mediendifferenz zwischen Text und Bild zum Thema gemacht habe,¹¹⁵ wird zugleich überlesen, dass es gerade auch eine Streitschrift für die Schrift und die Lektüre ist. In der Auseinandersetzung mit Winckelmann kritisiert Lessing weniger den Ansatz Winckelmanns als dessen Vorgehensweise in der Beschreibung: »Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der ›Geschichte der Kunst‹ bloß daher entstanden sein, weil Herr Winckelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rate ziehen wollen.«¹¹⁶

Erst das 20. Jahrhundert wird wieder vor Bildern in einer Intensität theoretische Exerzitien abhalten, die vielleicht, wenn man auf die Frage der Autorität von Text und Bild rekurriert, nicht so weit entfernt von den Debatten der Renaissance operieren: vom Anspruch der Bilder auf Wissenschaftlichkeit, von der Aufklärung aus dem Geiste des Sichtbaren und vom Massenbild. Leonardo 2000.¹¹⁷ Irrte Descartes *wirklich*?¹¹⁸ Und was kontrolliert das Massenbild?¹¹⁹ *Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der ›Geschichte der Bilder‹ bloß daher entstanden sein, weil in der Sichtbarkeit alle Quellen selbst zu erkennen sind.*

Axel Fliethmann

186

- 1 Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1964, S. 25; Wolfgang Neuber: *Locus, Lemma, Motto. Entwurf zu einer mnemonischen Emblematiktheorie*, in: ders./Jörg Jochen Berns (Hg.): *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*, Tübingen 1993, S. 351–372, hier: S. 353; Carsten-Peter Warncke: *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987, S. 17; Barbara Maria Stafford: *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und Niedergang der visuellen Bildung*, Amsterdam/Dresden 1998, S. 14.
- 2 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M. 1989, S. 60.
- 3 Stephan Otto: *Das Wissen der Ähnlichkeit. Michel Foucault und die Renaissance*, Frankfurt/M. 1992, S. 9 f. Vgl. auch zur Kritik des allzu homogenen epistemes der Renaissance bei Foucault Gerhard Regn: *Mimesis und Episteme der Ähnlichkeit in der Poetik der italienischen Spätrenaissance*, in: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Renaissance. Diskursstrukturen und Epistemologische Voraussetzungen*, Stuttgart 1993, S. 133–145, hier: S. 138.
- 4 Otto: *Das Wissen der Ähnlichkeit* (Anm. 3), S. 67.
- 5 Axel Fliethmann: *Gespentische Ähnlichkeit. Die Renaissance der Bilder*, in: ders./Matthias Bickenbach (Hg.): *Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart*, Köln 2002, S. 55–74.
- 6 Niccolò Machiavelli: *Vom Fürsten*, in: ders.: *Hauptwerke*, hg. v. Alexander Ulfig, Köln 2003, S. 474.
- 7 Vgl. dazu ausführlich Erich Kleinschmidt: *Stadt und Literatur in der Frühen Neuzeit*, Köln/Wien 1982, S. 26, 98 ff. u. 117.
- 8 Wolfgang E.J. Weber: *Geschichte der europäischen Universität*, Stuttgart 2002, S. 83.
- 9 Ebd., S. 36–46.
- 10 Ebd., S. 74.
- 11 Vgl. zu den kanonischen Lehrwerken der artes liberales ebd., S. 42–52.
- 12 Erasmus: *On the method of study*, in: *Collected Works of Erasmus. Literary and Educational Writings 2*, ed. by Craig R. Thompson, Toronto 1978, S. 661–691, hier: S. 666 u. 669.
- 13 Ebd., S. 682.
- 14 Ebd., S. 672.
- 15 Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 2000, S. 523.
- 16 Stafford: *Kunstvolle Wissenschaft* (Anm. 1), S. 14.
- 17 Stellvertretend Victor I. Stoichita: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 116 f.; Ernst H. Gombrich: *Die Stilgeschichte der Kunstgeschichte und ihr Ursprung in den Idealen der Renaissance*, in: ders.: *Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form*, Stuttgart 1985, S. 108–129; Robert Trautwein: *Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks*, Köln 1997, S. 21 ff.
- 18 Einen Überblick gibt Warncke: *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte* (Anm. 1), S. 10 ff.
- 19 Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999, S. 57.
- 20 Svetlana Alpers: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 21998, S. 28.
- 21 Cennino Cennini: *Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei*. Übersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen v. Albert Ilg. Nachdruck der Ausgabe 1871, Osnabrück 1970, S. 3 f.
- 22 Ebd., S. 4, 18 u. 19.
- 23 Ebd., S. 49 f.
- 24 Ebd., S. 19.
- 25 Anne Eusterschulte lässt bereits mit Cennini beginnen, was ich erst bei Alberti als überzeugend vertreten finde. Auch wenn Cennini die Malerei an der Weisheit misst und von ihr die Nachahmung der Natur fordert, bleibt doch die technisch theologische Ausrichtung des Traktats die entscheidende Lektüeranweisung (vgl. Anne Eusterschulte: *Nachahmung der Natur. Zum Verhältnis ästhetischer und wissenschaftlicher Naturwahrnehmung in der Renaissance*, in: Olaf Breidbach (Hg.): *natur der ästhetik – ästhetik der natur*, Wien/New York, S. 19–53, hier: S. 33).
- 26 Albertis Traktat zeigt im Gegensatz zu den Traktaten des Nordens keine Bilder und und schließt explizit die philosophische Bedeutung des Sehvorgangs als solchen für die Malerei als Kunst und Wissenschaft aus (vgl. Leon Battista Alberti: *On Painting*. Translated with introduction and notes by John

- R. Spencer, New Haven/London 1956, S. 46). Vgl. zu den Unterschieden zwischen den Traktaten des Norden und denen des Südens Alpers: Kunst als Beschreibung (Anm. 20), S. 122 ff.; Ernst H. Gombrich: Licht, Form und Oberfläche in der Malerei des 15. Jahrhunderts nördlich und südlich der Alpen, in: ders.: Zur Kunst der Renaissance III. Die Entdeckung des Sichtbaren, Stuttgart 1987, S. 33–54, hier: S. 36.
- 27 Alberti: On Painting (Anm. 26), S. 39.
- 28 Ebd., S. 43, 58.
- 29 Ebd., S. 66 f.
- 30 Ebd., S. 73. Vgl. dazu auch Albertis Buch über die Baukunst: »Die Reihenfolge der Darstellung wird folgende sein. Ich habe nämlich ersehen, daß ein Gebäude eine Art Körper sei, der wie andere Körper aus Linien und Materie besteht. Die ersten werden vom Geiste hervorgebracht, die letzteren aber gewinnen wir aus der Natur.« (Leon Battista Alberti: Zehn Bücher über die Baukunst. Ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Darmstadt 1975, S. 14).
- 31 Alberti: On Painting (Anm. 26), zur Vorrangstellung von Mathematik und Form S. 43 ff., zum Fenster S. 55 f. Vgl. zum Fenster als Methode und nicht mehr als Wirklichkeitsfragment Stoichita: Das selbstbewußte Bild (Anm. 17), S. 24.
- 32 Alberti: On Painting (Anm. 26), S. 96.
- 33 Ebd., S. 55.
- 34 Weber: Geschichte der europäischen Universität (Anm. 8), S. 77.
- 35 Alberti: On Painting (Anm. 26), S. 93 f.
- 36 Ebd., S. 90.
- 37 Ebd., S. 92.
- 38 Warncke: Sprechende Bilder – Sichtbare Worte (Anm. 1), S. 132.
- 39 Michael Baxandell: Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450, Oxford 1986, S. 120 ff.
- 40 Ebd., S. 130 f.
- 41 Ebd., S. 72.
- 42 Ebd., S. 98.
- 43 Ebd., S. 89.
- 44 Ebd., S. 40.
- 45 Reinhard Steiner: Malerei als Spekulation. Oder: Wie die Welt im Anschauen erkannt wird, in: Florian Rötzer (Hg.): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien, Frankfurt/M. 1991, S. 435–452, hier: S. 438 f.
- 46 Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei. Hg., kommentiert und eingeleitet von André Chastel, München 1990, S. 214 f.
- 47 Ebd., S. 136 f. u. 139.
- 48 Alberti. On Painting (Anm. 26), S. 90.
- 49 Vgl. dazu Ernst H. Gombrich: Die Kompositionsmethode Leonardos, in: ders.: Die Kunst der Renaissance I (Anm. 17), S. 79–86, hier: S. 80 f.
- 50 Leonardo da Vinci: Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei (Anm. 46), S. 124 f. u. 164 f.
- 51 Ebd., S. 305, 135, 208 u. 205.
- 52 Ebd., S. 305 f.
- 53 Ebd., S. 378.
- 54 Ebd., S. 212.
- 55 Ebd., S. 321.
- 56 Ebd., S. 299.
- 57 Ebd., S. 377.
- 58 Ebd., S. 306.
- 59 Ebd., S. 125.
- 60 Lodovico Dolce: Aretino oder Dialog über die Malerei. Mit Einleitung, Noten und Index versehen von R. Eitelberger v. Edelberg, Osnabrück 1970, S. 20.
- 61 Ebd., S. 28.
- 62 Ebd., S. 29.
- 63 Ebd., S. 39.
- 64 Ebd., S. 71.

Axel Fliethmann

188

- 65 Michel Angelo Biondo: Von der hochedlen Malerei. Übersetzt, mit Einleitung und Noten versehen von Albert Ilg, Osnabrück 1970. Vgl. z.B. zu den drei Teilen der Malerei S. 25, zur Malerei als nicht mehr mechanisch zu betrachtender Kunst S. 14, zu Albertis Begriff der istoria S. 29.
- 66 Dolce: Aretino oder Dialog über die Malerei (Anm. 60), S. 36.
- 67 Biondo: Von der hochedlen Malerei (Anm. 65), S. 42 ff. Vgl. allgemein zu den Malereitraktaten Ernst Berger: Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit, München 1901.
- 68 Nach Warncke: Sprechende Bilder – Sichtbare Worte (Anm. 1), S. 225.
- 69 Vgl. ebd., S. 226.
- 70 Vgl. dazu ausführlich Ferguson: Das innere Auge. Von der Kunst des Ingenieurs, Basel 1993, S. 79 ff.
- 71 Vgl. Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 2000, S. 16 f.
- 72 Vgl. Weber: Geschichte der europäischen Universität (Anm. 8), S. 75.
- 73 Vgl. dazu ausführlich ebd., S. 71ff.
- 74 René Descartes: Regeln zur Ausrichtung der Erkenntniskraft, in: ders.: Philosophische Schriften in einem Band. Mit einer Einführung von Rainer Specht, Hamburg 1996, S. 3.
- 75 Ebd., S. 17.
- 76 Ebd., S. 19.
- 77 Ebd., S. 173.
- 78 Ebd., S. 9.
- 79 Ebd., S. 75.
- 80 Ebd., S. 23, 29 u. 41.
- 81 Ebd., S. 29.
- 82 Ebd., S. 143 ff.
- 83 Descartes' Dioptrik. Von Gertrud Leisegang, Meisenheim 1954, S. 70.
- 84 Ebd., 71.
- 85 René Descartes: Regeln zur Ausrichtung der Erkenntniskraft, in: ders.: Philosophische Schriften (Anm. 74), S. 79. Das Beispiel der 12. Regula soll dort im Kontext veranschaulichen, wie die Übertragung äußerlicher Sinneswahrnehmung in den Gemeinsinn funktioniert.
- 86 Ebd., S. 15.
- 87 Ebd., S. 65.
- 88 Vgl. dazu Otto: Das Wissen der Ähnlichkeit (Anm. 4), S. 112 ff.
- 89 Marsilio Ficino: Über die Liebe oder Platons Gastmahl. Lateinisch-Deutsch. Übers. v. Karl Paul Hasse, Hamburg 1984, S. 55.
- 90 Gianfrancesco Pico della Mirandola: Über die Vorstellung. De Imaginatione. Lateinisch-deutsche Ausgabe mit einer Einleitung v. Charles B. Schmitt u. Katherine Park, München 1997, S. 93. Vgl. zum didaktischen Bilderdiskurs, der am Bild zur Unterweisung der »Einfältigen« festhält Hans Sebald Beham: Das Kunst und Lere Büchlin / Malen und Reissen zulernen / Nach rechter Proportion / Maß und Aufteylung des Cirkels. Angehenden Malern vnd Kunstbaren Werckleuten dienlich. Franckfurt 1557, Vorrede o.S. Vgl. auch die Vorreden zu Johann Buno: Uralter Fußsteig // Der // Fabular und Bilder=Grammatic, // Darauf zu sehen // I. Der Grammatic-Krieg / zwischen den Nomine und Verbo: II [...] Dantzig 1650; Johann Buno: Neues // und also eingerichtetes // ABC // und Lesebüchlein // Daß // Vermittels der darinnen begriffenen Anleitung / nicht nur Junge / sondern auch erwachsene innerhalb 6. Tagen / zu fertigem Lesen so wol Deutscher als Lateinischer [...] gebracht werden. Dantzig 1650.
- 91 Am Beispiel der Blumen im Garten als Stellenlektüre vgl. Justus Lipsius: Von der Beständigkeit [De Constantia]. Faksimiledruck der deutschen Übersetzung des Andreas Virtius nach der zweiten Auflage von C. 1601. Mit den wichtigsten Lesarten der ersten Auflage von 1599, Stuttgart 1965, S. 75 ff.
- 92 Vgl. Jean Bodin: Les six Livres de la République. Faksimiledruck der Ausgabe Paris 1583. Aalen 1961, S. 128.
- 93 Ebd., S. 1056. Ich habe das Altfranzösische dem Neuf Französischen angepasst.
- 94 Alpers: Kunst als Beschreibung (Anm. 20), S. 94.
- 95 Vgl. dazu Norbert Schnitzler: Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1996, S. 71.
- 96 Vgl. dazu Belting: Bild und Kult (Anm. 15), S. 171 f.
- 97 Vgl. Schnitzler: Ikonoklasmus – Bildersturm (Anm. 95), S. 30 u. 43.
- 98 Vgl. ebd., S. 32 f.

- 99 Andreas Bodenstein von Karlstadt, Von abthung der bylder (1522), zit. nach Schnitzler: Ikonoklas-
mus – Bildersturm (Anm. 95) S. 37.
- 100 Vgl. Stoichita: Das selbstbewußte Bild (Anm. 17), S. 110 f.
- 101 Das vervielfältigte Bild. Deutsche Druckgraphik 1480–1550 aus dem Besitz der Eberhard-Karls-
Universität Tübingen, Tübingen 1983 S. 16.
- 102 Vgl. Schnitzler: Ikonoklasmos – Bildersturm (Anm. 95), S. 31 f.
- 103 Ebd., S. 38.
- 104 Vgl. dazu Elizabeth I. Eisenstein: Die Druckerpresse. Kulturrevolutionen im frühen modernen Eu-
ropa, Wien/New York 1997, S. 137f.
- 105 Warncke: Sprechende Bilder – Sichtbare Worte (Anm. 1), S. 181 f. u. 192.
- 106 Schöne: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock (Anm. 1), S. 25.
- 107 Vgl. Neuber: Locus, Lemma, Motto (Anm. 1), S. 351 u. 353 ff.
- 108 Warncke: Sprechende Bilder – Sichtbare Worte (Anm. 1), S. 243.
- 109 Vgl. Stoichita: Das selbstbewußte Bild (Anm. 17), S. 187.
- 110 Die Zahlen beziehen sich auf die Spaltenangaben in Arthur Henkel/Albrecht Schöne (Hg.): Emble-
mata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart/Weimar 1996.
- 111 Neuber: Locus, Lemma, Motto (Anm. 1), S. 366.
- 112 Da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei (Anm. 46), S. 142.
- 113 Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: Lessings
Werke in fünf Bänden, Bd. 3, Berlin/Weimar 1988, S. 244.
- 114 Vgl. ebd., S. 233.
- 115 Vgl. stellvertretend Stephan Melville/Bill Readings: General Introduction, in: dies. (Hg.): Vision and
Textuality, Hampshire/London 1995, S. 3–28, hier: S. 9.
- 116 Lessing: Laokoon (Anm. 113), S. 323. Vgl. zur Abwehr des Bildes im Laokoon auch die Lektüre von
David E. Wellbury: Laokoon Revisted, in: Ingeborg Hoesterey/Ulrich Weisstein (Hg.): Intertextuality:
German Literature and Visual Art from the Renaissance to Twentieth Century, Columbia 1993, S.
47–63, hier: S. 52.
- 117 Vgl. Herbert W. Franke: Leonardo 2000. Kunst im Zeitalter des Computers, Frankfurt/M. 1978.
- 118 Vgl. Antonio R. Damasio: Descartes' Irrtum: Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn, Mün-
chen 1997.
- 119 Vgl. Michael Rutschky: Massenmedien: Kein Bild ohne Text, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für
europäisches Denken H.1, 55. Jg. (Januar 2001), S. 79–84.

Ilka Becker

»AIR DE PARIS«.

**ATMOSPHÄREN UND DAS FOTOGRAFISCHE IM KONTEXT
SURREALISTISCHER PUBLIKATIONEN**

*Wenn Sie ein wohlvertrautes Wort
in eine fremde Atmosphäre verlegen,
so haben sie etwas, das mit der Distorsion
in der Malerei vergleichbar ist,
etwas Überraschendes und Neues.*

Marcel Duchamp, »Interviews und Statements«¹

1. OUT-OF-FOCUS

Wovon spricht Marcel Duchamp, wenn er eine »fremde Atmosphäre« als Möglichkeitsbedingung einer semantischen Verschiebung ausmacht, eine Atmosphäre, die einen »wohlvertrauten« Begriff zum Vibrieren bringt und etwas »Überraschendes« hervorbringt, das ebenfalls noch unbestimmt, unbekannt ist? Schon die paradoxe rhetorische Funktion des Begriffs *Atmosphäre*, nämlich etwas auf der phänomenologischen Ebene im Unbestimmten zu halten, aber dennoch als Unlesbares lesbar zu machen,² bedingt eine oft mystifizierte, kryptische Verslossenheit und verweigert eindeutige Begriffsbestimmungen. Mit dieser Pointe beerbt der Atmosphärenbegriff Aspekte der *Aura*. Im besonderen Fall von Salvador Dalí, Marcel Duchamp und Man Ray, deren mehr oder weniger implizite Beziehung zum assoziativen Begriffsfeld der Atmosphäre im Mittelpunkt dieses Textes steht, werden sie jedoch unter die neue Prämisse gestellt, dass jedes künstlerische Werk bereits Reproduktion ist.³ Diese diskursive Verschiebung ist im Umfeld der surrealistischen Gruppe auf spezifische Weise an das Dispositiv des Fotografischen gekoppelt, anhand dessen sich die Verschränkung von Diskurs, fotografischen Bildern sowie konkret-materialen Text-Bild-Konstellationen symptomatisch aufzeigen lässt. Welchen wechselhaften Zuschreibungen an die Sichtbarmachungspotentiale fotografischer Bilder, welchen künstlerischen und technischen Diskursen sich dieser Wandel in seiner historischen Dimension verdankt, ist bislang noch kaum thematisiert worden. Es ist davon auszugehen, dass Fotografien zunächst als »atmosphärisch lesbare Bilder« codiert werden müssen, damit sie als solche in den Horizont der Verständigung über Bilder gelangen. Worüber man spricht, wenn man *Atmosphären* aufruft, ist als Effekt wechselnder Transkriptionen und Umcodierungen zwischen Texten und Bildern zu verstehen, bei dem sowohl Konventiona-

lisierungen (zum Beispiel: neblige Landschaft) wie auch semantische Widerstände, Exklusivität (Beispiel: künstlerische Idiome) und Überschüsse produziert werden. Diese Bewegung vollzieht sich transpiktural zwischen Fotografien, literarischen Texten, fototheoretischem und Malereidiskurs, wobei Bildern nicht nur materiell, sondern auch auf sprachlicher Ebene die Fähigkeit der Sichtbarmachung zukommt. Damit steht die Frage im Mittelpunkt, welche Weiterverarbeitung konventionalisierte Anteile fotografischer Atmosphären im Rahmen künstlerischer Praktiken insbesondere im Hinblick auf ihre Mediendifferenz erfahren. Diese Fallstudie zum Surrealismus steht insofern im Zusammenhang einer weiter gefassten Untersuchung, die den Effekten dieses Zusammenspiels bis in die Gegenwart nachspürt.⁴ Der Begriff *Atmosphäre* übernimmt hierbei keine explizit übergreifend programmatische Rolle, er zeichnet sich vielmehr dadurch aus, dass er diffus bleibt, in ein semantisches Feld mit den gleichberechtigten Randzonen *Aura* und *Stimmung* ausfranst und damit seinem ambigen, undurchsichtigen Ruf alle Ehre macht. Auch wenn es auf den ersten Blick so aussehen mag, disqualifizieren diese Eigenschaften seine Verortung im ästhetischen Diskurs weniger, als sie nachgerade seine bestimmbare Funktion ausmachen: Sie besteht darin, Strategien der Auflösung und Verschleierung als Merkmale des Künstlerisch-Medialen selbst auszuweisen, sobald sie als beschreibbare Gegenstände in den Diskurs eingeführt werden. Atmosphärische Bilder sollen den vexierbildhaften Effekt von gleichzeitiger ›Undarstellbarkeit‹ und ›Unsagbarkeit‹ geradezu erzeugen, der wiederum auf textuelle Praktiken zurückwirkt, die dieses Phänomen in Form von Kommentaren, Kritiken, theoretischen und literarischen Texten reflektieren.

Gerade am Beispiel des fotografischen Feldes in und im weiteren Umfeld surrealistischer Publikationen zeigt sich, dass sich der Begriff *Atmosphäre* bereits historisch in zwei Bedeutungsfelder unterscheiden lässt. Diese werden in den 1920er und 30er Jahren noch einmal auf sehr spezifische Weise aktualisiert und verquickt. Das erste Feld beruht auf der ursprünglich klimatologisch-naturwissenschaftlichen Verwendung des Terms als »Gashülle eines Sterns oder eines Planeten, die mit dessen Entwicklung und Zusammensetzung verbunden ist; speziell die Lufthülle der Erde.«⁵ Etymologisch ist damit immer auch die Kugel, das einhüllende, luftige Medium bezeichnet. Die metaphorische Entfaltung dieses Bildes in der literarischen Sprache des 18. Jahrhunderts führt zu dem zweiten Bedeutungsfeld, das sich mit der Verwendung des Begriffs als ›Stimmung‹, ›Dunstkreis‹ abzeichnet⁶ oder im Sinne der Atmosphäre, in der eine Person lebt, Verwendung findet.⁷ Im ästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts taucht das Adjektiv ›atmosphärisch‹ vorwiegend zur Beschreibung diffu-

ser Stimmungen und Umgebungen in der Natur auf⁸ und wird in dieser Funktion zu einem wichtigen Bestandteil der Ekphrasis. Noch Jules Janin wendet dieses Vokabular in seiner zweifachen Semantik auf die Daguerrotypie an:

[...] die Tageszeit, die Farbe des Himmels, die Klarheit der Luft, die süße Wärme des Frühlings, die Strenge des Winters, die warmen Strömungen des Herbstes, die Reflexe des kalten Wassers, all diese atmosphärischen Einflüsse bilden sich wunderbarerweise auf diesen wunderbaren Bildern ab, so daß man sagen könnte, der Anhauch der Luftgötter habe sie zur Welt gebracht.⁹

Mit diesem etymologischen Vorlauf verwundert es auch nicht, dass der *Atmosphären-Begriff* in den Debatten der Kunstfotografie im 19. Jahrhundert vor allem im Zusammenhang mit Out-of-Focus-Ästhetiken¹⁰ aufzufinden ist, die darauf abzielen, das fotografische Bild dem »Suggestiven der Naturdinge«¹¹ anzunähern. Doch noch traut man es der Fotografie in dieser frühen Phase ihrer technischen und ästhetischen Ausbuchstabierung nicht zu, einfangen zu können, »wie schön die Natur ihren atmosphärischen Schleier auswirft« – auch wenn sich mit »malerischen Effekten« ihr »künstlerischer Charakter« steigern lässt.¹²

Die kontroverse Debatte über die künstlerische Relevanz des fotografischen Bildes, die um 1900 in die Begriffsbildungen des »fotografischen Impressionismus«¹³ und der »bildmäßigen Fotografie«¹⁴ versus einer »straight«-fotografischen Haltung¹⁵ münden, sind bekanntermaßen von widerstrebenden, heftigen Polemiken im Dienste von Abgrenzungen und Selbstlegitimationen begleitet. Die Diskurse über die technisch bedingten Potentiale fotografischer Bilder schreiben sich unter anderem in ältere Debatten über die malerische Darstellung »schwieriger Sujets« ein. Für diese liegt das Paradigma der Unschärfe noch in weiter Ferne: zum Beispiel die bereits in Leonardos Malereitraktat erwähnte Herausforderung, Nebel und Wind, dicke und dünne Luft zu malen,¹⁶ oder Plinius' Erzählung von den vergeblichen Versuchen eines Malers, den Schaum an den Lefzen eines Hundes darzustellen.¹⁷ Wie Walter Benjamin an prominenter Stelle im *Kunstwerk*-Aufsatz feststellt, heften sich außerdem an die entsprechenden malerisch »vorbelasteten«, von ihm als abwegig empfundenen Techniken wie etwa den Gummidruck, auch die alten Erwartungen an das künstlerische Bild: Erwartungen, die es als einmaliges Original ausweisen, in das sich die Aura der künstlerischen Signatur einnistet und deren zentrale Qualität ihre »Unnahbarkeit«¹⁸ ist. Sein raumzeitliches Konzept der *Aura* wird somit anknüpfbar an die räumlichen Umgebungsqualitäten, die das 19. Jahrhundert der *Atmosphäre* zuge-

schrieben hat: eine Umgebung mit Berührungsscharakter, der das kulturelle Signifikat des Fotografischen insofern zuarbeitet, als die distanzierende Funktion des fotografischen Bildprozesses zugleich im Rahmen einer Rhetorik der ›Unmittelbarkeit‹ rangiert, die nachher in den Diskurs um die Indexikalität der Fotografie eingeht. Als Gegenbeispiel für eine fotografische Praxis, die sich über die kathartische Leistung der technischen Reproduktion der Traditionswerte entledigt und die »Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle«¹⁹ vollzogen hat, führt Benjamin Eugène Atgets menschenleere »Tatorte«²⁰ an: das heißt, er konstruiert sie als Zeugen eines ›entleerten‹ Bildbegriffs, der auch den ikonografischen Ballast der westlichen Kunstgeschichte abzuwerfen vermag²¹ – »sie saugen die Aura aus der Wirklichkeit wie Wasser aus dem sinkenden Schiff«.²²

Ausgerechnet die Fotografien Atgets werden zu einer zentralen Referenz der fotografischen Praxis innerhalb der surrealistischen Bewegung, die mit den Kategorien des Wunderbaren und des Unheimlichen auch einigen der tradierten künstlerischen Verfahren und fotografischen Idiomen der Atmosphärengenerierung umarmend entgegentritt. Diese Feststellung verdeutlicht mit Rückblick auf die fototheoretischen Debatten, dass sich eine einfache ›Geschichte der *Atmosphäre*‹ nicht einmal für den Surrealismus schreiben lässt. Vielmehr zeigt sich, dass atmosphärische Bilder – seien sie nun sprachlich oder visuell materialisiert – als Effekte medialer Differenz gerade in ihrer starken ›bildhaften‹ und naturalisierenden Behauptung nicht nur hochgradig diskursgeneriert und ebenso artifiziell sind. Sie unterliegen damit auch stetigen Prozeduren der Umkodierung. Die gängige Diagnose, dass Fotografien im Surrealismus der Enigmatisierung des Textes dienen,²³ trifft daher nur zum Teil zu. Sie lässt sich am ehesten an dem an Atget orientierten, zumeist als dokumentarisch bezeichneten Stil festmachen, den Jacques André Boiffard im Auftrag von André Breton für dessen Buch *Nadja* zum Einsatz gebracht hat.

Augenfälligerweise übernimmt hier das fotografische Bild die Funktion einer stumpfen und im Sinne des Piktorialismus ausgesprochen ›anti-atmosphärischen‹ Notation des Alltags, wobei im Text von *Nadja* die Leistungen des »gesteigerten Apperzeptionsvermögens«²⁴ der Surrealisten, die dem Stumpfen seinen ›wunderbaren‹ Hintersinn extrahieren, vorgeführt werden. André Breton hat diesen Bildern in einem späteren Vorwort zu *Nadja* die Rolle zugewiesen, ihm die verhassten literarischen und realismusverdächtigen Beschreibungen des Pariser Stadtraumes zu ersparen. Damit knüpft er implizit an eine Aussage Paul Valérys an, für den das Bild die ›trügerische‹ Schilderung des Schriftstellers oft vorteilhaft ersetze.²⁵ Doch bleibt diese Selbstzuschreibung Bretons umstritten, da die Fotografien Boiffards keinesfalls ›authentische‹ Orte der Be-

Ilka Becker

194



Jacques André Boiffard.
»Die Worte HOLZ – KOHLEN ...«, 1928

gegnungen mit Nadjä nachzeichnen und insbesondere durch die Bildunterschriften eng in das Textgefüge und eine durchgehende, wenn auch dispartate Lektüreebene des gesamten Bildprogramms²⁶ eingebunden sind.

2. ATMOSPHERISCHE OBJEKTHAFTIGKEIT

Die vielfältigen Wendungen und Umschriften nachzuzeichnen, die das Fotografische im Kontext surrealistischer Produktion erfährt, ist nur unter Berücksichtigung der spezifischen Einzelprogrammatiken produktiv, auch wenn es zahlreiche Querverbindungen und nachverfolgbare Referenzen gibt. Äußert sich Breton kaum zur Fotografie, so sind es vor allem Salvador Dalís frühe Texte aus den späten 1920er und frühen 30er Jahren, die ihr eine zentrale Funktion innerhalb der künstlerischen Verfahren des Surrealismus zuweisen. Sie sind der Ort, an dem die indexikalische Funktion des Fotografischen über die Ebene einer

realistischen Auffassung von Dokumentarismus hinaus als Motor der Sichtbarmachung »optisch-unbewußter«²⁷ Schichten der Wirklichkeit betrachtet wird. Dalís Texte zeichnen sich insbesondere durch die Zusammenführung atmosphärischer und anamorphotischer Phänomene aus:

Fotografische Phantasie; wendiger und schneller im Finden als die trüben Prozesse des Unterbewußtseins! Ein simpler Wechsel des Maßstabs bringt ungewohnte Ansichten und Analogien hervor, von denen keiner geträumt hätte und die doch existieren. [...] Fotografie, die die feinste und unkontrollierbarste Phantasie einfängt! In einem großen Kuhauge verformt sich eine äußerst weiße, post-maschinistische Miniaturlandschaft zu einer Kugelsphäre, in der sich sogar ein Wolkenhimmel aufs genaueste widerspiegelt, in dem kleinste und weiß leuchtende Wölkchen schwimmen. (1927)²⁸

Im Zusammenhang mit dem Film spricht Dalí auch davon, dass der »antikünstlerische Filmemacher« auf eine Ziegelwand schieße und »unerwartete und echt kubistische Vögel« einfange.²⁹ Das Verfahren, der visuell-haptischen Oberfläche der Dinge eine verborgene Schicht zu verleihen, die sich entnehmen und ästhetisch entfalten lässt, schuldet sich zum einen der romantischen Poetik und Malerei. Zum Beispiel arbeitete der Maler und Spiritist Justinus Kerner mit Tinten-»Kleksographien«, die er als Geister und Dämonen deutete. Auch die ab 1911 entwickelte diagnostische Methode Rorschachs mag hier eine Rolle gespielt haben.³⁰ Zum anderen ist Leonardo zu nennen, der nach den ersten Veröffentlichungen seiner Zeichnungen und Manuskripte um 1880 über Paul Valérys *Introduction à la méthode Léonard de Vinci* (1894)³¹ und Sigmund Freuds Aufsatz über Leonardos Kindheitserinnerung (1910)³² zu einer wichtigen Referenzfigur des Surrealismus wird. Leonardos im Malereitraktat entfaltetes Konzept der *macchie* und seine künstlerische Auffassung, dass es die Steigerung der Imagination befördere, aus der amorphen Oberfläche einer verwitterten Backsteinmauer, aus Asche oder Sand »gestalthafte Formen herauszulesen«, erfährt im Surrealismus diverse Aktualisierungen.³³ Wie Breton 1936 in einem Aufsatz über die *Dekalkomanie*-Technik in der Zeitschrift *Minotaure* anmerkt, übernehmen die Titel, die die Surrealisten den durch den Farbabklatsch erzeugten »Gebilden« hinzufügen, die Funktion der Sichtbarmachung individueller Lektüren des Formlosen.³⁴ Dieses Verfahren entspricht der Generierung und in diesem Sinne der Sichtbarmachung eines *Bildes* im Sinne einer Vexier- oder Umkippfunktion durch die textuellen Elemente.

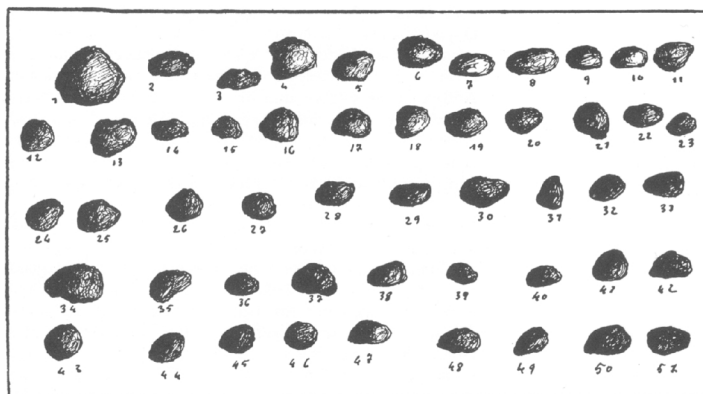
Obwohl aber Dalí der Fotografie genau diese Fähigkeit zuspricht, die in den Dingen selbst liegende »Phantasie«³⁵ zu extrahieren, weist er ihr dennoch eine paradoxe Rolle zu: Zwar integriert er vorgefundene oder von Künstlern aus dem Umfeld der surrealistischen Gruppe gefertigte fotografische Bilder in einige seiner in *Minotaure* erschienenen Texte. Selbst jedoch greift er nicht zur Kamera. Ein Potential des Fotografischen scheint – folgt man seinen programmatischen Ausführungen in den Zeitschriftenpublikationen – genau darin zu liegen, die Latenz des belichtungs- und entwicklungsfähigen Bildes eher metaphorisch als konkret produktiv zu machen, indem dessen optisch-taktile Leistungen der Sichtbarmachung in Form imaginärer Bilder und unter »Blindschaltung« der Netzhaut sprachlich vorgeführt werden. Der Text selbst ist wie eine Art Gebrauchs- oder Handlungsanweisung für ein Experiment gestaltet:

Mündliche Beschreibung von Objekten, die man nur durch Betasten wahrgenommen hat. Die Versuchsperson beschreibt mit verbundenen Augen irgendein gewöhnliches oder eigens hergestelltes Objekt, das sie betastet, und jede Beschreibung wird mit der Fotografie des fraglichen Objektes verglichen.³⁶

Signifikant ist nicht nur die Tatsache, dass es hier darum geht, über den Prozess der Sichtbarmachung einen Bereich des Unterschwelligen zu markieren, der analog zum Unbewussten konzeptualisiert ist. Wie Adorno bemerkt hat, »zeigt« der Surrealismus nicht etwa das Unbewusste selbst, schon gar nicht im Rahmen der *Écriture automatique*. Vielmehr sind die künstlerischen Verfahren interessant, die im notwendigen Rückgriff auf Veraltetes und Bekanntes die Effekte des *déjà-vu* und des Wunderbaren als Entstellungen erzeugen.³⁷ Spezifisch für Dalís Verfahren ist in dieser Hinsicht die Zusammenführung ästhetischer, psychoanalytischer und naturwissenschaftlicher Diskurse unter dem Begriff des Atmosphärischen, die er in einem weiteren, 1933 in der Zeitschrift *Le Surréalisme au Service de la Révolution* erschienenen Essay vorführt. Dalí schildert die Konstitution des »psycho-atmosphärisch-anamorphotischen Objekts«³⁸ in parodistischer Ausführlichkeit und wieder in der Manier einer experimentellen Versuchsschilderung:

Die Surrealisten schaffen in regelmäßigen Zeitabständen erfundene oder vorhandene Objekte, die man auf Grund ihrer hochgradigen Seltsamkeit und Wunderlichkeit auswählt, in ein vollkommen finsternes Zimmer. [...] Darauf werden, immer noch im Dunkeln, einige Techniker

abwechselnd die verschiedenen Elemente des Objektes, das sie betastet haben, mündlich beschreiben. Aufgrund dieser überaus detaillierten Beschreibungen werden andere Techniker die Bestandteile des Objektes rekonstruieren, so daß sich keiner zu irgendeinem Zeitpunkt eine annähernde Vorstellung vom Aussehen des [...] Objektes machen kann. [...] Das endgültig montierte Objekt muß fotografiert werden, doch immer noch so, daß der Fotograf es nicht sehen kann. [...] Man wird vorausgehend die Vorsichtsmaßnahme getroffen haben, das Objekt aus zehn Metern Höhe senkrecht auf einen kleinen, genau im Gesichtsfeld des Apparates liegenden Heuhaufen fallen zu lassen. [...] Für die chemische Entwicklung der Fotografie bringt man weiterhin rigoros blinde Verfahren in Anwendung, und sowie man über sie verfügt, schließt man sie, ohne daß irgend jemand sie zu Gesicht bekommen hätte, sogleich in einen leeren Metallbehälter ein. [...] Schließlich taucht man den die Fotografie enthaltenden Metallwürfel in geschmolzenes Eisen, das ihn beim Erstarren umschließt. Dieser unförmige Klumpen aus geschmolzenem Eisen von beliebigem Gewicht und Umfang stellt das Objekt vom *psycho-atmosphärisch-anamorphotischen* Typus dar.³⁹



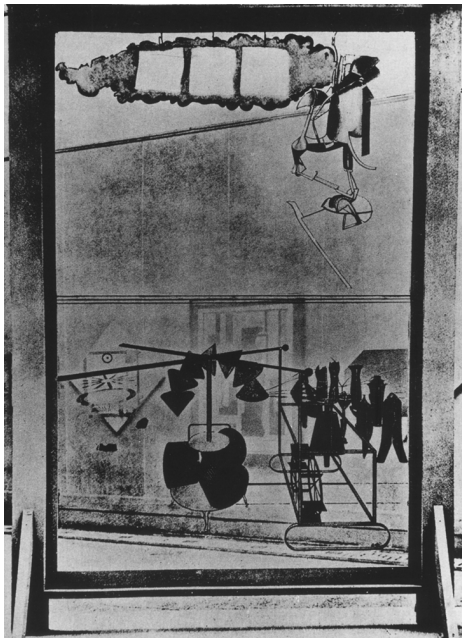
Salvador Dalí, aus: »Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques«, 1933

Der Text erscheint mit der Abbildung einer Handzeichnung von 51 kleinen, unförmigen Klumpen, deren Nummerierung zwar wissenschaftliche Genauigkeit suggeriert, bei denen es sich jedoch sowohl um jene *psycho-atmosphärisch-anamorphotische* Objekte handeln kann wie auch um Exkremente oder Meteoriten, »einzig dazu bestimmt [...], mit aller Kraft in die Atmosphäre geschleudert zu werden.«⁴⁰ Mit dem Vorschlag, surrealistische Objekte in die Atmosphäre oder aber auch gegen einen Mauersockel zu schleudern, verknüpft Dalí

den atmosphärischen Raum und das Formlose über die Figur der Anamorphose, nicht ohne mit der Mauer einen Hinweis auf Leonardos Ziegelsteinwand und das Verfahren des ›Hineinsehens‹ zu geben. Auf diese Weise wird dem scheinbar formlosen Fleck eine Form oder Figur eingelesen, so dass sich eine Verdoppelung und Unentschiedenheit ergibt, ein »System gedoppelter Perspektiven«,⁴¹ wie es für die Anamorphose typisch ist. Eine ähnliche, anamorphotische Unentscheidbarkeit liegt auch dem changierenden Spiel mit der naturwissenschaftlichen und der metaphorisch-imaginativen Bedeutung des Wortes *atmosphérique* zugrunde. Auch scheint Dalí auf Leonardos im Malereitraktat ausgeführte Polemik gegen Botticelli anzuspielen, »der nämlich gemeint habe, ein mit Farbe getränkter Schwamm ergebe wunderbare Vorbilder für gemalte Landschaften«⁴² – ein Bild, gegen das Leonardo sein Modell der Inspiration abgrenzt. Im selben Jahr veröffentlicht Dalí in *Le Surréalisme au Service de la Révolution* einen weiteren Text, in dem er ›falsche‹ Meteore in einem naturhistorischen Museum als »paranoische Phänomene«⁴³ bezeichnet und mit den in Fotografien realisierten anamorphotischen Vorstellungen, die man sich von einem Ding macht, in Verbindung bringt. Nicht nur liegt in der Figur der Anamorphose unter anderem der den naturwissenschaftlichen Diskursen seiner Zeit entlehnte Begriff der *Virtualität* verborgen – hier der Verweis auf etwas, das das ›Ding‹ ekstatisch überschreitet, wie etwa das virtuelle Volumen der ›außerplastischen‹ Skulpturen des Wassers oder des Rauchs, die sich ausdehnen und zusammenziehen.⁴⁴ In der Ekstase des »atmosphärischen Dinges« sieht Dalí »neologistische Vorstellungsbilder« verwirklicht, die sich angeblich ›noch‹ jeglicher Methodik entziehen⁴⁵ – womit jedoch implizit die paranoisch-kritische Methode als adäquates Modell installiert wird. Diese Vorstellungsbilder funktionieren, seien sie nun sprachlicher oder visueller Natur, im Modus des Fotografischen. Es vermag mittels seiner anamorphotischen Potentialität eine Vorstellungsmatrix herauszubilden. Die Bestimmung eines Horizontes der Sichtbarmachung, der für die Möglichkeit seiner Überschreitung konstitutiv ist, erfolgt dabei ebenso über fotografisch-ästhetische Konventionen wie über den technischen Diskurs der ›Entwicklung‹ des Negativfilms und des Abzugs. Aber auch die Anbindung an Diskurse der Überschreitung selbst, wie Hysterie, Künstlertum oder sexuelle Ekstase, spielt hinein: »during ecstasy, every image changes«.⁴⁶

Es geht bei dieser Form der Unsichtbarkeit keinesfalls um eine bloße Umkehrung dessen, was dem Auge zu sehen gegeben ist. Wie Rosalind Krauss schreibt, konstituiert Dalí vielmehr eine neue Ordnung des Unsichtbaren, die er mit Verweis auf Georges Bataille als *informe* bezeichnet.⁴⁷ Das *informe* er-

füllt für Bataille nicht etwa die Funktion einer Kategorie, sondern verweist auf das, was Definierbarkeit oder Kategorisierbarkeit selbst negiert und dazu dient, jegliche Form zu deklassifizieren. So ist das Universum *informe*, indem es nichts anderem ähnelt, aber es ist in seiner Doppeldeutigkeit doch ein wenig *so wie* Spucke oder Exkremente⁴⁸, und in diesem Sinne vermag es jene atmosphärisch-ekstatischen Objekte zu »in-formieren«, von denen Dalí 1933 spricht. Das Konzept knüpft somit weniger an klassisch-mimetische Bildkonzepte an, als dass es um das Sichtbarmachen eines unheimlichen *jamais-vu*⁴⁹ geht. Dalí greift mit dem *informe* jedoch nicht nur Batailles skatologischen und antiphilosophischen Diskurs auf. Die Verknüpfung der Idee des Formlosen mit den surrealistischen Bildern des Unsichtbaren ermöglicht es ihm ebenfalls, einige naturwissenschaftliche Überlegungen der Zeit und des 19. Jahrhunderts, die im Umfeld der surrealistischen Gruppe diskutiert werden, in die paranoisch-kritische Methode einfließen zu lassen: Die Rede ist von der nicht-euklidischen Geometrie, die, wie Linda Henderson Dalrymple ausführlich dargestellt hat,⁵⁰ neben der Einsteinschen Relativitätstheorie und der Heisenbergschen Unschärferelation maßgeblich die Überlegungen vieler Künstler der Avantgarde und des Surrealismus instruiert hat. Neben einigen Texten Salvador Dalís aus den frühen 1930er Jahren nimmt sie auch innerhalb der Notizen Marcel Duchamps eine zentrale Rolle ein, insbesondere im Bezug auf das »Große Glas«.



Marcel Duchamp: »Das Große Glas«, 1926–27

Die nicht-euklidische Geometrie begründet sich als Opposition zu dem von Euklid in den »Elementen« (ca. 300 v. Chr.) formulierten deduktiven System der Geometrie. Die Idee des gekrümmten Raumes, die unter anderem auf nicht-euklidischen Sphären-Modellen aus dem 19. Jahrhundert basiert, wird später charakteristisch für Einsteins Raum-Zeit-Kontinuum sein. Für künstlerische Fragestellungen heißt dies nicht nur, dass normierte Maßeinheiten und das Modell der Raum-Zeitlichkeit in Frage gestellt werden, sondern dass das gesamte perspektivische System, auf dem die Malerei seit der Renaissance beruht, prekär geworden ist.⁵¹ Dalí hat die nicht-euklidische Geometrie bezeichnenderweise in einen Zusammenhang mit der Fotografie gestellt. Den rhetorischen Aufhänger seines Textes »La géométrie non-euclidienne« – eine unauffällige, fadenlose Spule am Rande eines fotografischen Gruppenporträts – setzt er fast wie ein Barthesches *punctum* avant-la-lettre ein. Ebenso scheint im Spulenmotiv das Freudsche Fort-da-Spiel des Kindes auf. Beginnend mit der Aufforderung, den Blick an die »einsame«, »nicht-euklidische« Spule zu heften, damit sie »sichtbar« werde, diskutiert Dalí im üblich umständlichen Stil der paranoisch-kritischen Texte die Krise der Kantschen Metaphysik und ihren »euklidischen Epilog« durch die Relativitätstheorie.⁵² Die Fotografie übernimmt hier ausdrücklich die Funktion, das Verfahren des Sichtbarmachens selbst »sichtbar zu machen«. Mit ihrem Potential, taktile und akustische Dimensionen des *psycho-atmosphärisch-anamorphotischen* Objekts und »Wahnbilder« im Dienste der »neuen Geometrie des poetischen Denkens« zum Vorschein zu bringen, entspricht sie dem von Einstein entlehnten Raummodell mit seinen »Abweichungen zwischen dem Meter als Maßeinheit und jenem materiellen Meter [...], den wir benutzen müssen [...]«.⁵³

3. VENTILATION

Marcel Duchamp ist in den 1930ern eng mit der surrealistischen Gruppe verbunden – eine Verbindung, die sich maßgeblich der Freundschaft Duchamps mit Man Ray verdankt. Doch selbst wenn Dalí sich der ausdrücklichen Wertschätzung und Vorbildfunktion Duchamps anschließt und sich mehrfache Anspielungen auf Duchamp in seinen Schriften finden lassen,⁵⁴ sind die genauen Bezüge nur schwer festzumachen. Es ist aber davon auszugehen, dass Duchamps frühes Interesse für die nicht-euklidische Geometrie und die »spiritistisch durchwirkte Debatte«⁵⁵ um die vierte Dimension einen entscheidenden Einfluss auf diesen Hinweis zum »Meter als Maßeinheit« gehabt haben muss.

Eine erste bildliche Formulierung hierzu findet sich in Duchamps Assemblage »3 Stoppages Étalon«, das 1913–14 in Paris im Rahmen seiner Experimente über die Gesetze des Zufalls entsteht. In einer Notiz Duchamps heißt es dazu: »The Idea of Fabrication: If a straight horizontal thread one meter long falls from a height of one meter on a horizontal plane twisting as *it pleases* and creates a new image of the unit of length.«⁵⁶ Wie in Dalís späterer Versuchsanordnung zur imaginären Herstellung *psycho-atmosphärisch-anamorphotischer* Objekte entsteht hier ein Bild durch die Deformation eines Gegenstandes qua Schwerkraft und Aufprall – Duchamp bemerkt zu diesem Problem in den Notizen: »The picture in general is only a series of variations on ›the law of gravity‹.«⁵⁷ Auch hier lässt sich wiederum Leonardo als Pate hinzuziehen, insbesondere ein Skizzenblatt mit aus den Wolken herabfallenden Gegenständen, das der Veranschaulichung von Gravitationskräften dient.⁵⁸



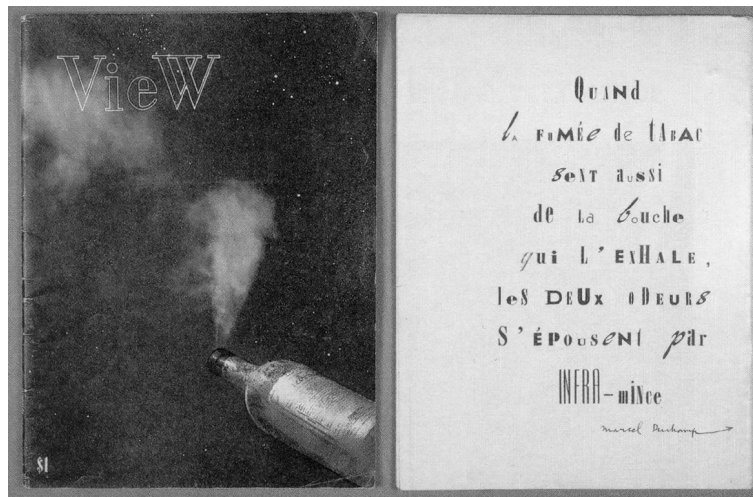
Leonardo da Vinci:
Skizzenblatt mit aus Wolken
fallenden Gegenständen, um 1498

Geht es bei Dalís Auseinandersetzung mit diesen Kräften um die Vermeidung von Form, bzw. um eine Form, die eine Heterologie innerhalb ihrer selbst produziert, wie Rosalind Krauss zum Terminus des *informe* anmerkt,⁵⁹ gerät bei Duchamp in diesem Zusammenhang ein Begriff in den Blick, den er fast ausschließlich in seinen Notizen ausgeführt hat: *Infra-mince* – was so viel bedeutet

Ilka Becker

202

wie ›hauchdünn‹. Wenn auch die Notizen zwischen 1935 und 1945 von Duchamps intensiver Auseinandersetzung mit dem Bedeutungsspektrum des Terms zeugen, so taucht *Infra-mince* in publizierter Form zum ersten Mal 1945 in einer Duchamp-Sondernummer der Zeitschrift *View* auf, deren Cover er gestaltet.⁶⁰



Marcel Duchamp:
View-Cover, 1945

Die Rückseite zeigt einen aus unterschiedlichen typografischen Elementen montierten Text: »Quand / la fumée de tabac / sent aussi / de la bouche / qui l'exhale, / les deux odeurs / s'épousent par / INFRA-mince« (»Wenn / der Tabakrauch / auch nach / dem Mund riecht / der ihn ausbläst / vermählen sich die / zwei Gerüche durch / INFRA-dünn«).⁶¹ Auf der Vorderseite ist eine Montage zu sehen, bestehend aus einer Flasche, der eine Rauchwolke entströmt und die ins sternenbesprenkelte All zu schweben scheint. Zum *Infra-mince* gibt Duchamp folgende Erklärung ab:

Es ist etwas, das immer noch unseren wissenschaftlichen Definitionen entgeht. Mit Absicht habe ich das Wort *mince* (dünn) gewählt, das ein menschliches, affektives Wort ist, und nicht ein präzises Laboratoriumsmass. Das Geräusch oder die Musik, die eine Manchesterhose wie diese hier beim Sichbewegen macht, ist dem ›Infra-dünn‹ unterstellt. Das Hohle im Papier, zwischen der Vorder- und der Rückseite eines dünnen Blattes... Es muss noch studiert werden! [...] Dies ist eine Kategorie, die mich seit zehn Jahren beschäftigt hat. Ich *glaube*, dass man vermittels des ›Infra-dünn‹ aus der zweiten in die dritte Dimension gelangen kann.⁶²

Nicht nur hat der Textteil wie ein Stück konkreter Poesie einen ausgesprochen schriftbildlichen Charakter, da er im Stil anonymer Botschaften aus unterschiedlichen Buchstabentypen zusammengesetzt ist. Zugleich übernimmt er die Funktion, im Zuge der Duchampschen Kritik des retinalen Paradigmas der Moderne die Implikation taktiler, olfaktorischer und akustischer Aspekte hervorzubringen. Das mit Hilfe fotografischer Verfahren montierte Bild auf der Cover-Vorderseite operiert somit nur vordergründig ausschließlich auf der visuellen Ebene. Eine Bemerkung Duchamps zum Status seiner Notizen zum »Großen Glas« gibt weiteren Aufschluss zu dieser Frage:

Und dieses Album [mit den Notizen] wollte ich dann dem *Glas* beige-sellen, man sollte es beim Betrachten des Glases konsultieren können, weil dieses nicht einfach, im ästhetischen Sinn des Wortes, »angeschaut« werden sollte. Das Buch gehörte dazu, man mußte beides gleichzeitig vor Augen haben. Denn die Verbindung dieser beiden Objekte hob das mir so unsympathische »Netzhaut-Moment« auf.⁶³

Das *Infra-mince* ist somit ein operativer Begriff, der die durch das retinale Paradigma ausgegrenzten Sinnesleistungen an das Vorstellungsbild der Rauch- oder Dampfwolke rückbindet, die in den mehrdimensionalen Raum des Universums entströmt – an das wiederum Dalís Text mit den Meteoritenzeichnungen anschließt, indem er im Bild einer im Dunkeln brennenden Zigarettenspitze als einzig sichtbarem Element »eines unermesslichen *psycho-atmosphärisch-anamorphotischen* Objektes« kulminiert:⁶⁴ »Das Ende dieser Zigarette wird funkeln müssen, und zwar mit einem für menschliche Augen weit schwärmerischen Glanz als das atmosphärische Flimmern des klarsten und fernsten Gestirnes.«⁶⁵

Ist mit der Hybridisierung von Text- und Bildelementen in Duchamps Covergestaltung von *View* das Darstellungsproblem des Plinius gelöst worden, dem der Schaum an den Lippen eines Hundes Schwierigkeiten bereitet? Während Plinius' Maler durch Zufall auf eine Lösung stößt, in dem er einen farbgetränkten Schwamm gegen eine Wand wirft, lässt Duchamp die Mittel der Malerei hinter sich und wendet sich nicht nur der »nicht wahrnehmbaren Passage von der einen Dimension in die nächste«⁶⁶ zu. Er realisiert darüber hinaus das Moment des *Infra-mince*, das auch eine Unentscheidbarkeit zwischen Fläche und Volumen impliziert, im »außerretinalen, fotografischen Dispositiv«,⁶⁷ welches im differentiellen Spielraum zwischen Form und Abdruck das Verhältnis zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem organisiert. So betrachtet er das »Große

Ilka Becker

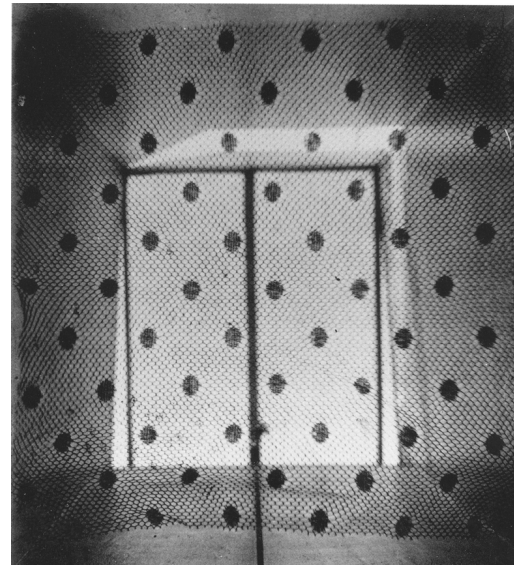
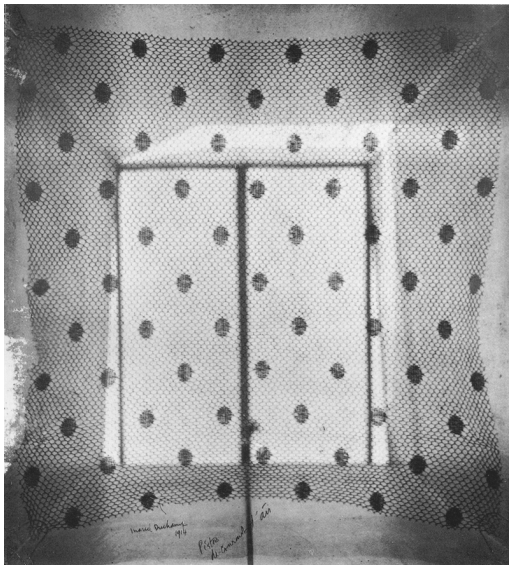
204

Glas« als »Projektion einer ›imaginären Entität‹ von 4 Dimensionen auf unsere Welt von 3 Dimensionen«. ⁶⁸ Im »Großen Glas«, dem lange Zeit ›unsichtbar‹ gebliebenen, das heißt von Duchamp selbst ›geheim gehaltenen‹ Hauptwerk, ist das Problem der Virtualität als Implikation der dritten und vierten Dimension in den Elementen der Assemblage mit dem Problem der Schwerkraft strukturell verknüpft. Aber mehr noch, es führt zu dem Ausgangspunkt der Atmosphärenthematik in der Meteorologie zurück und erweist sich damit als paradigmatisch für die Zirkulation bestimmter, weiblich kodierter Motive im Umfeld des Surrealismus. Zwei Notizen aus der »Green Box« – einer jener ›Schachteln‹, in denen Duchamp programmatische Notizen zu seiner Arbeit gesammelt hat – zeigen zwei primäre meteorologische Funktionen des »Großen Glas« auf: die Braut als Barometer und als Wetterfahne, ⁶⁹ der mediale Fähigkeiten zugeschrieben werden. Im Gegensatz zu den Junggesellen, die im unteren Teil des Glases dem Reich der schwerkraftgebundenen Mechanik angehören, ist das Prinzip der Braut die *Ventilation* und die Variabilität von Länge und Volumen:

As a ›blossoming Barometer‹, Duchamp's Bride operates like an aneroid barometer: her filament material is ›*extremely sensitive* to differences of artificial atmospheric pressure controlled by the wasp‹ and ›might lengthen or shorten itself,‹ just as the sensitive metal vacuum chamber of an aneroid barometer expands or contracts according to changes in atmospheric pressure.⁷⁰

Auch in weiteren Notizen hat Duchamp das meteorologische Paradigma mit Verweisen auf »Nebel«, »frostiges Gas« oder »Dämpfe« weitergeführt und insbesondere in Zusammenhang mit einem weiteren Teil der Braut im »Glas« gebracht, dem ›windbetriebenen‹ »Durchzugskolben« (»Air Current Piston«), der seine eigene Klimasphäre generiert. Im »Durchzugskolben« sieht Georges Didi-Huberman noch einmal den Nimbus der *Aura* aufscheinen, denn nicht zuletzt leitet sich der Begriff, den Didi-Huberman auf den Windbetrieb überträgt, etymologisch von ›Lufthauch‹ her.⁷¹ Der »Durchzugskolben« ist eingelassen in ein Motiv, das Duchamp auch in anderen Arbeiten ausgeführt hat, eine auratische Schattenzone oder verdoppelte Kontur, die in diesem Falle unterschiedliche Titel erhält, zum Beispiel als »bewegliche Inschrift«, die mehr auf einer Verknüpfung, denn auf einer Bezeichnung beruht, als »Aureole«, »Nimbus der Braut« oder »Milchstraße«. Im Zusammenhang mit diesen ›fixierten Schatten‹ deutet Rosalind Krauss in ihrer Theorie der Abstände bereits 1981 das »Große Glas« als »verdeckte Photographie«, ⁷² die auf die Operationen des Indexikalischen abzielt.

Es ist ein auch innerhalb des kinematischen Wahrnehmungsdispositivs populäres Motiv, spielt doch der Schatten als Metapher für den Schauspieler in den selbstreflexiven Filmen des stummen Kinos des frühen 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle und trägt zur Medialisierung des Körpers in der zeitgenössischen »Emphase der Durchdringung« bei.⁷³ Es resultiert in den zahlreichen Unschärfefeffekten, den Überblendungen von Körpern und Gegenständen, die für die Generierung raumbildlicher Kontinua im fotografischen Feld der 1920er und 30er Jahre verantwortlich sind.⁷⁴



Marcel Duchamp: »Durchzugskolben«, 1914

Eine Fotografie Duchamps, die ebenfalls den Titel »Durchzugskolben« trägt und von 1914 stammt, dient als Vorstudie für das »Große Glas«. Der durchsichtige Gazestoff mit den eingewebten Punkten projiziert nicht nur die »Sterne« der Milchstraße in den Raum, sondern impliziert aufgrund des beweglichen Schleiermotivs eine eingeschriebene Bewegung, die Duchamp wiederum mit dem fotografischen Paradigma in Verbindung bringt: »Diese Inschrift *in Bewegung* plastisch abbilden und Schnappschuß photographieren. [...] Mit dem Vergrößerungsnegativ (*cliché*): die große Glasscheibe mit Bromsilber präparieren lassen und eine Kopie machen [...]«⁷⁵ So definiert Georges Didi-Huberman das *Infra-mince* als »das, was im Spiel des Abdrucks aus der reproduktiven eine differentielle Operation, eine Operation der Divergenz macht«.⁷⁶ Sie steht »auf ei-

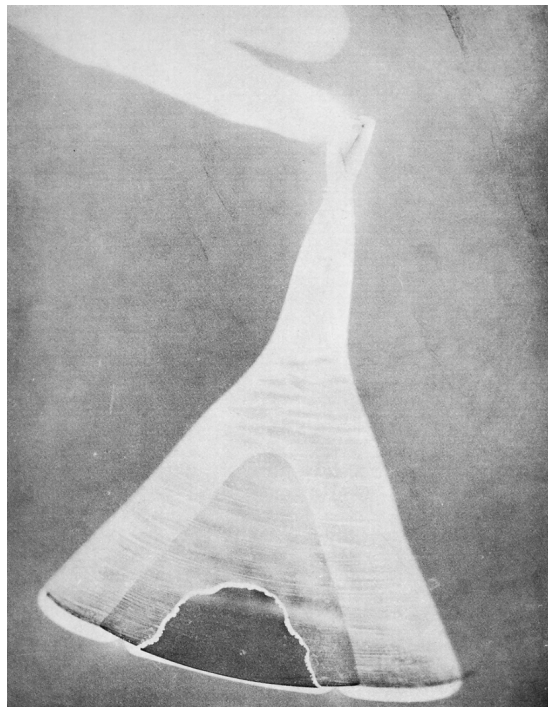
Ilka Becker

206

ner Ebene mit der Aura, der Liebkosung⁷⁷ die im Bild der aneinander reibenden Beine einer Samthose auch als erotische Dimension entfaltet wird. Als Miniatur des mit dem *Infra-mince* gestellten Problems führt er das Readymade »Air de Paris« an, ein kleiner Apotheker-Glaskolben, den Duchamp in Paris zuschmelzen ließ. »Air de Paris« ist, so könnte man sagen, die kongeniale »Fotografie« der Atmosphäre: die Entnahme einer Wirklichkeitsprobe, die auf der bildlichen Ebene nicht mimetisch, sondern indexikalisch funktioniert, ein Readymade mit der Implikation von Form (Flasche) und Formlosigkeit (Luft), der Vertauschbarkeit von Innen (Luft) und Außen (Luft) und im Rahmen jener differentiellen Abweichung operierend, die charakteristisch ist für das indexikalische Paradigma der mechanischen Reproduktion.

4. ATMOSPHERISCHE ELEKTRIZITÄT

Ein weiteres Motiv, in dem Linda Henderson Dalrymple eine Analogie zwischen Duchamps Notizen und Texten von Gustave Eiffel sieht, ist ebenfalls an den Werkkomplex um das *Infra-mince* und insbesondere an Duchamps Braut



Man Ray:
»Aurore des objets«, 1937

geknüpft: das der *atmosphärischen Elektrizität*.⁷⁸ Wie Henderson beschreibt, sollten vom Eiffelturm aus nach der Weltausstellung 1889 nicht nur meteorologische Beobachtungen durchgeführt werden. Auch war er als Standpunkt für die drahtlose Telegrafie eingeplant. Im Zusammenhang mit den Phänomenen atmosphärischer Elektrizität kursierte in den Zeitungen die Erzählung von häufigen Blitzeinschlägen in den Turm und von Lichtaureolen in den dunklen Gewitterwolken, die sich um ihn herum bildeten.⁷⁹ Duchamps Bruder Raymond Duchamp-Villon berichtet in seinem 1914 in *Poème et Drame* erschienenen Essay »L'Architecture et le fer« von den populären akustischen und optischen Effekten: »The lightning rods at the top of the Eiffel Tower were another of its celebrated features – along with the wireless telegraphy station and the battery of meteorological instruments. Lightning regularly struck the tower, causing it to sing like a tuning-fork«.⁸⁰



Man Ray:
»Séance for a Waking Dream«,
1924

Es sind die Allgegenwart von Elektrizität seit dem späten 19. Jahrhundert und die von Aby Warburg pessimistisch betrachteten Telekommunikationsmedien, die seiner Ansicht nach dem Andachtsraum und das »Ferngefühl der Natur« zerstören. Sie erzeugen jene medialen Diskurse, die von einem Distanzverlust sprechen, mit dem Walter Benjamin bekanntermaßen auch den Verlust der Aura des Originals verbindet.⁸¹ Womöglich liegt es am Darstellungsproblem der »unsichtbaren« Elektrizität, dass sie geradezu inflationär mediatisierte Bilder des Auratischen provoziert hat. In dieses Darstellungsbegehren werden wiederum alte physikalische Modelle aus dem 19. Jahrhundert eingespeist, die beispielsweise den Äther als Träger von Elektrizität betrachteten. Im Zusammenhang

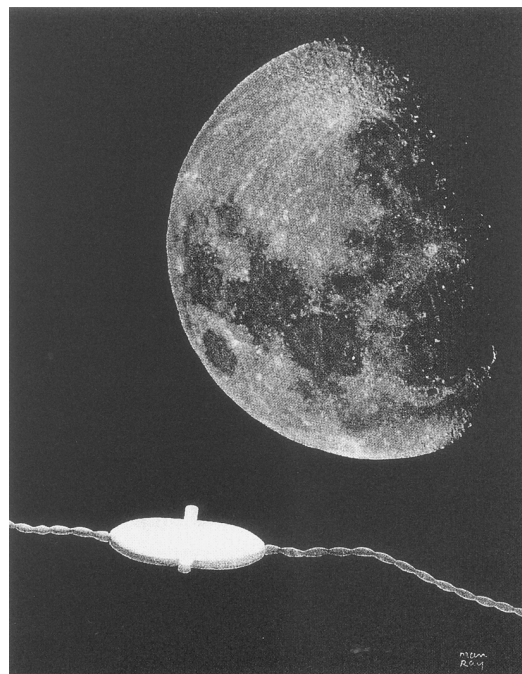
Ilka Becker

208

mit Phänomenen des Elektromagnetismus ist Elektrizität als »premediales Dispositiv«⁸² anzusehen, mit dem unter anderem Phänomene der Gedankenübertragung erklärbar gemacht werden sollen. Vom surrealistischen Interesse für die Zusammenhänge zwischen Elektromagnetismus und Spiritismus, auch für Geisterfotografie, zeugen unter anderem Bretons »Champs Magnétiques«, aber auch einige Fotografien Man Rays, wie zum Beispiel »Séance for a Waking Dream« (1924), das Mitglieder der surrealistischen Gruppe bei einer inszenierten spiritistischen Sitzung zeigt.⁸³

Zur Popularität der Bilder für diese »bilderlose Bühne«⁸⁴ der elektrischen Kräfte trugen unter anderem die zahlreichen, lichtumkränzten Figuren allegorischer Weiblichkeit bei, die um 1900 die Werbungen der Stromversorgungsunternehmen zieren.⁸⁵ Sie sind auch Vorbild für die phantasmagorischen Schleiertänze der in Paris lebenden Loïe Fuller, die unter anderem durch raffinierte Beleuchtungs-dramaturgien ihrer Inszenierungen und die in diesem Zusammenhang entstandenen, »entkörperlichenden« Bewegungsfotografien berühmt wurde. Mit ihren Überlagerungseffekten übernehmen sie wiederum eine Vorbildfunktion für künstlerische Aneignungen der Fotografie.⁸⁶

Im Durchgang durch die naturwissenschaftlichen, ästhetischen, medialen und spiritistischen Diskurse des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahr-



Man Ray: »Électricité«, 1931

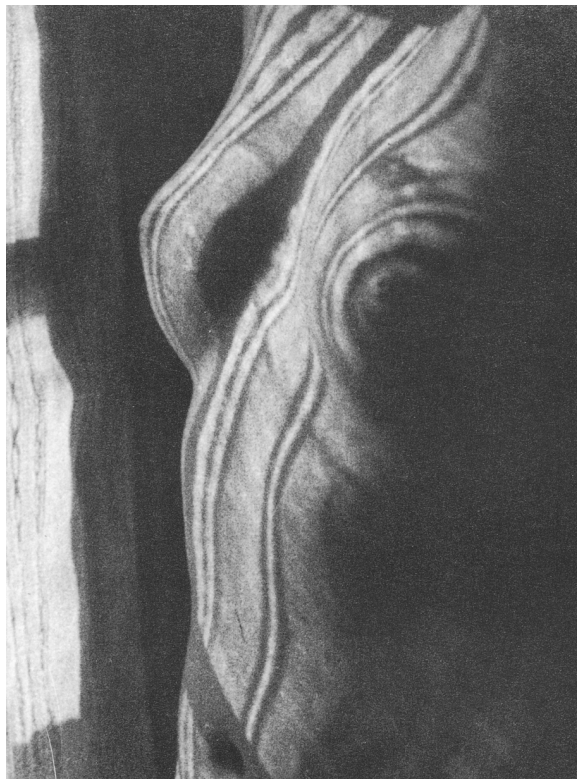
hunderts finden sich somit diejenigen Elemente, welche den Lesbarkeitshorizont fotografischer Idiome des Atmosphärischen im surrealistischen Kontext mitkonstituieren. Neben Dalís Vorstellungsbildern und Duchamps »taktilem Ergreifungs-Bild[ern]«⁸⁷ zählen die Fotografien Man Rays zu den prägenden Beispielen einer Bildpraxis, die nicht nur formale Mittel der Überlagerung und Transparenz, sondern auch die semantischen Unschärfefeffekte dieser Diskurse des Numinosen nutzt. Hier vermögen die Verfahren der Sichtbarmachung ein Feld des Unsichtbaren und damit auch Effekte des Enigmatischen, Verheimlichten zu erzeugen. Das bildnerische Problem der Sichtbarmachung von Elektrizität als einem atmosphärischen Phänomen in seiner naturwissenschaftlichen wie auch metaphorischen Bedeutung, eingefangen in der im surrealistischen Bilddiskurs als magisch konzipierten Geste des Fotografierens, stellt sich für Man Ray in einer Auftragsarbeit für die Pariser *Compagnie générale d'Électricité* (1931).

In der Broschüre zu der zehn Fotogramme umfassenden Serie schreibt Pierre Bost, es sei Man Ray gelungen, »mit dem wirklichkeitsgetreuesten Apparat der Menschheit zwar nicht ähnliche, aber wahre Abbildungen der abstraktesten Erscheinungen der Welt zu schaffen [...] sich Geistererscheinungen zu nähern ... [...], Man Ray hat das Unsichtbare ergriffen.«⁸⁸ Eine Stelle aus dem in *Minotaure* veröffentlichten Text »Le message automatique« von André Breton,⁸⁹ der zusammen mit Fotografien Man Rays von »Wahrsagekugeln« erscheint, deutet darauf hin, dass die Qualität der räumlichen Elastizität atmosphärischer Erscheinungen in »visuelle[n] oder fühlbare[n] Bilder[n]« nicht nur auf dem Konzept eines Optisch-Taktilen beruht. Ebenso wird sie mit dem Verfahren der *écriture automatique* in Verbindung gebracht, dessen Sichtbarmachungseffekte mit der »blinden« fotografischen Entwicklung analog gesetzt werden: »Mir scheint sicher, dass visuelle oder fühlbare Bilder [...] sich frei in dem Raum von nicht zu ermessender Ausdehnung bewegen, der sich zwischen Bewußtsein und Unbewußtem erstreckt.«⁹⁰ Man Rays Filme »Le retour à la raison« (1923) und »L'étoile de mer« (1928) zeugen jedoch auch davon, dass den Strategien der Auflösung der bildlichen Einheit durch »Verräumlichung«⁹¹ mit Hilfe von Verfahren der Überblendung, Solarisation oder Verdoppelung und den dadurch erzielten räumlichen Tiefenverschiebungen eine konstitutive Verbindung zur Zeitlichkeit des Filmischen zugrunde liegt: Das konvulsivische Anhalten von Bewegung im fotografischen Bild dient der Sichtbarmachung der automatischen Schrift der Welt, in der Öffnung »der Realität für das Intervall eines Atemzugs.«⁹² Experimentiert Man Ray in »Le retour à la raison« mit der fotografischen Technik des Direktaufdrucks auf die fotoempfindliche Unterla-

Ilka Becker

210

ge, so erprobt er in »L'étoile de mer« den Effekt, durch eine getrübbte Glasplatte hindurch zu filmen und dadurch einen Stimmungsraum zu erzeugen.⁹³ Eine Fotografie des von den Schatten einer Jalousie benetzten Torsos von Kiki de Montparnasse aus »Le retour à la raison« ist in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *La révolution surréaliste* in der Rubrik »Rêves« in einen Traumbericht André Bretons integriert.



Man Ray: Fotografie aus »Le retour à la raison«, 1923

Wie auch in den meisten anderen Fällen, in denen Texte und Fotografien in den surrealistischen Zeitschriften gegeneinander montiert sind, bekleidet das Bild keine illustrierende Funktion. Insofern hat sich aus medienhistorischer Perspektive das Konzept von Text und Illustration in diesen Publikationen grundsätzlich geändert.⁹⁴ Dennoch vermag sich der Text des Traumberichts in das Bild einzuschreiben, das eine signifikante Geschlechterstruktur aufweist. Insbesondere der Schatten Apollinaires, der die Rolle eines Agenten oder Führers durch den Traum innehat, scheint in der hier inszenierten Diffusion der Grenzziehung zwischen Text und Bild auf das Bild überzuspringen und sich auf dem

weiblichen Körper abzubilden, der wie eine Art Bildschirm funktioniert.⁹⁵ An dieser Stelle kommt jener veränderter Wahrnehmungsmodus zum Tragen, den Adorno als die »verdampfende« Aura des Kultbildes bezeichnet hat:⁹⁶ Die mit Benjamin so verstandene »Fernwirkung« des Originals als »Sichtbarwerden ästhetischer Distanz und Stimmung«⁹⁷ wird abgelöst durch die räumliche und ästhetische Nähe von Texten und Bildern in der taktilen Optik des anfassbaren Mediums Zeitschrift. Wenn Aura also dem entfernten Kultbild einen Nimbus und damit eine symbolische Ausdehnung hin zur Nahewirkung verschafft, diffundiert die Atmosphäre in diesem Fall die zusammengerückte Dingwelt zurück in die Ausdehnung.

Wie jedoch ist ein solcher Einsatz eines fotografischen Bildes im Hinblick auf die mediale Differenz zwischen Text und Bild einzuschätzen, die diese spezifisch fotografischen Atmosphären in den Bildräumen Man Rays herbringt? Rosalind Krauss geht so weit, in den surrealistischen Zeitschriften die »eigentlichen Objekte« zu sehen, »die der Surrealismus hervorgebracht hat«,⁹⁸ und deutet die Fotografien in diesem Kontext als Erweiterungen des Textes. Der fotografische Code, der somit vom piktorialen Code mit seiner simultanen Präsenz zu unterscheiden ist, wird dem surrealistischen Paradigma der *automatischen Schrift* eingelesen. Er folgt der Logik der Verräumlichung insofern, als die scheinbar evidente indexikalische Lesart des Fotografischen als Abdruck einer vom Blick erfassten Realität zersprengt wird. Eine große Anzahl der Analysen von Text-Bild-Relation im Surrealismus spricht, wie eingangs erwähnt, übereinstimmend von Strategien der Enigmatisierung.⁹⁹ Dabei übernimmt das Bild zumeist die Funktion, als differentielles Gegenüber dem Text das Potential von Semantisierung zuzuordnen. Innerhalb dieser Konfiguration nimmt nicht nur das Bild selbst die Position des Objektes ein, das mit einem Depot von »Unlesbarkeit« und Authentizität ausgestattet ist. Auch wird dadurch die Voraussetzung geschaffen, den Text als Code der Sinnstiftung durch Verfahren der Montage oder der »Reihenmetapher«¹⁰⁰ einer Verrätselung mit »poetischem Glanz«¹⁰¹ zuführen zu können, die als solche wieder »lesbar« wird: »Die *Écriture automatique* verbindet folglich Signifikanten, deren Signifikate unvereinbar sind [...].«¹⁰²

Am Beispiel Man Rays bestätigt sich diese Diagnose insofern, als sich eine enge Bindung der Trias Weiblichkeit-Körper-Bild feststellen lässt, die dem mit männlicher Autorschaft ausgestatteten Text gegenübergestellt ist. Diese Lesart vermag sich wohl entgegen aller Techniken der Irritation und Hinterfragung der geschlechtlichen Kodierung tradierter künstlerischer und literarischer Modelle, die die surrealistische Praxis geprägt haben, durchsetzen. Letztlich, so

Katharina Sykora, wird im Surrealismus männliche Performanz zwar als gebrochene inszeniert, aber der Status des künstlerischen Subjekts bleibt weitestgehend unangetastet. Werden mit den Atmosphären zunächst dichotome Bedeutungen zum Oszillieren gebracht, übernehmen sie am Ende wieder die Rolle des tradierten Klischees: Darin fungiert der nichtsignifikante, also weibliche Part als Überrest der textuellen Hegemonie, der mit dem metaphorischen Bild der unbezähmbaren meteorologischen Atmosphäre amalgamiert wird. Die Atmosphären der surrealistischen Text-Bild-Arrangements sind insofern als Effekte von Transkriptionen des Fotografischen zu beschreiben, als sie begrifflich genau jenen indexikalischen Aspekt des Fotografischen auffangen, der mit Roland Barthes' Formulierung der »Botschaft ohne Code«¹⁰³ als Überhang des Lesbarkeithorizonts ihres eigenen »subtilen und komplexen Signifikats«¹⁰⁴ »atmosphärisch lesbarer Bildlichkeit« aufgeschoben ist. Ihr Text könnte also »dasjenige, das dem Text entgeht« lauten. Sie entfalten sich innerhalb einer Konzeption des Fotografischen, die einer Medien übergreifenden künstlerischen Praxis bedarf, um ihren eigenen Ort im Prozess medialer Differenzierung zugewiesen zu bekommen.

- 1 Marcel Duchamp: Interviews und Statements, hg. v. Serge Stauffer, Ostfildern-Ruit 1992, S. 119.
- 2 Vgl. Anselm Haverkamp: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt/M. 2002, S. 199.
- 3 Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1993, S. 56.
- 4 Vgl. die Dissertation der Verf. zur künstlerischen Fotografie der Gegenwart und zur Begriffsarchäologie von Atmosphären. Siehe hierzu auch: Ilka Becker: *Einblendung. Körper, Atmosphäre und künstlerische Fotografie*, in: Tom Holert (Hg.): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln 2000, S. 176–191.
- 5 »Atmosphäre«, in: Brockhaus. *Die Enzyklopädie*, Bd. 2, Wiesbaden 171967, S. 23–26, hier: S. 23.
- 6 Zum Beispiel bei Goethe und Jean Paul; vgl. den Eintrag »Atmosphäre« in: Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch*, Berlin/New York 231995, S. 60.
- 7 Vgl. den Eintrag »Dunst« in: Trübners *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 2, hg. v. Alfred Götze, Berlin 1940, S. 108–109, hier: S. 109.
- 8 Gernot Böhme: *Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik*, in: ders.: *Atmosphäre*, Frankfurt/M. 1995, S. 21–48, hier: S. 21 f.
- 9 Jules Janin: *Der Daguerrotyp [1839]*, in: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie I. 1839–1912*, München 1999, S. 46–51, hier: S. 48.
- 10 Vgl. auch: Wolfgang Ullrich: *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2002; jedoch ist mit diesem Verweis nicht beabsichtigt, das Atmosphärenthema mit dem Paradigma der Unschärfe gleichzusetzen. Fotografische Unschärfe stellt nur ein formales Mittel dar, das sich im Kontext von Atmosphären in der Fotografie historisch herausgebildet hat.
- 11 William John Newton: *Fotografie in künstlerischer Hinsicht betrachtet [1835]*, in: Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie I* (Anm. 9), S. 88–91, hier: S. 89.
- 12 Ebd., S. 89/90.
- 13 George Davison: *Impressionismus in der Fotografie [1891]*, in: Kemp: *Theorie der Fotografie I* (Anm. 9), S. 173–177; Peter Henry Emerson: *Der Tod der naturalistischen Fotografie. Ein Widerruf [1891]*, in: Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie I* (Anm. 9), S. 179–182, hier: S. 179.
- 14 Alfred Stieglitz: *Bildmäßige Fotografie*, in: Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie I* (Anm. 9), S. 219–224.

- 15 »Straight photography« ist der bereits um die Jahrhundertwende von Fotografen und Theoretikern eingeführte Begriff, mit dem eine fotografische Haltung, der es um »genuine« Eigenschaften des Mediums geht, vom »bildmäßigen«, malerische Idiome beerbenden Piktorialismus abgegrenzt wird. Vgl. Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie 1839–1912, in: ders. (Hg.): Theorie der Fotografie I (Anm. 9), S. 13–45.
- 16 Vgl. Doris Krystof: Der »Leonardo des Surrealismus«, in: Max Ernst. Die Retrospektive, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Haus der Kunst München, hg. v. Werner Spies, Köln 1999, S. 250–260, hier: S. 259.
- 17 Vgl. Ernst Gombrich: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart/Zürich 1978, S. 214.
- 18 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936], in: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1990, S. 7–44, hier: S. 16, Fußnote 7.
- 19 Ebd., S. 15.
- 20 Ebd., S. 21.
- 21 Vgl. auch Douglas Crimp: Die fotografische Aktivität des Postmodernismus, in: ders.: Über die Ruinen des Museums, Dresden/Basel 1996, S. 123–140, hier: S. 128.
- 22 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Fotografie, in: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Anm. 17), S. 47–64, hier: S. 57.
- 23 Vgl. Franziska Sick: Änigmatische Bilder, Medien der Phantasie. Überlegungen zum Verhältnis von Bild, Text und Medium in Bretons Nadja, in: Beate Ochsner/Charles Grivel (Hg.): Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien, Tübingen 2001, S. 147–170.
- 24 Monika Faber: Das Innere der Sicht, in: dies. (Hg.): Das Innere der Sicht. Surrealistische Fotografie der 30er und 40er Jahre, Ausst.-Kat. Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, Wien 1989, S. 11–26, hier: S. 15.
- 25 Vgl. J. M. Lo Duca: Der ferne Bataille, in: Georges Bataille: Die Tränen des Eros [1961], München 1993, S. 7–14, hier: S. 8.
- 26 Über Boiffards Fotografien hinaus gibt es auf den Abbildungen Porträts von Surrealisten, Hellseherinnen, Schriftstücke sowie Zeichnungen und Briefe Nadjas zu sehen.
- 27 Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Anm. 18), S. 36.
- 28 Salvador Dalí: Die Fotografie, reine Schöpfung des Geistes [1927], in: ders.: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit, hg. v. Axel Matthes u. Diego Stegmann, München 1974, S. 26–28, hier: S. 27/28; orig. erschienen in der Zeitschrift L'Amic de les Arts, no. 18, 1927, S. 90–91.
- 29 Salvador Dalí: Die Fotografie, reine Schöpfung des Geistes (Anm. 28), hier: S. 30.
- 30 Zu Kerner und Rorschach vgl. Gombrich: Kunst und Illusion (Anm. 17), S. 209/210.
- 31 Paul Valéry: Introduction à la méthode Léonard de Vinci [1894]; dt.: ders.: Leonardo da Vinci, Frankfurt/M. 1998.
- 32 Sigmund Freud: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci [1910], in: ders.: Studienausgabe, Bd. X (Bildende Kunst und Literatur), hg. v. Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt/M. 1994, S. 91–159. Eine Anspielung auf Freuds Text nebst einer Abbildung des entsprechenden Leonardo-Gemäldes, auf das sich die Kindheitserinnerung Leonardos bezieht, findet sich in dem in Minotaure 1, 1933, auf S. 65/66 veröffentlichten Essay »Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante ›L'Angelus‹ de Millet. Prologue«.
- 33 Doris Krystof: Der »Leonardo des Surrealismus« (Anm. 16), S. 256.
- 34 Vgl. ebd.
- 35 Salvador Dalí: Kunst-Film – Antikunst-Film, in: ders.: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie (Anm. 28), S. 29–34, hier: S. 33.
- 36 Salvador Dalí: Der Gegenstand im Licht surrealistischer Experimente, in: ders.: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie (Anm. 28), S. 163–173, hier: S. 169.
- 37 Theodor W. Adorno: Rückblickend auf den Surrealismus, in: Peter Bürger (Hg.): Surrealismus, Darmstadt 1982, S. 33–36, hier: S. 33.
- 38 Salvador Dalí: Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques, in: Le Surréalisme au Service de la Révolution 5 (Mai 1933), S. 45–48; dt.: ders.: Psycho-atmosphärisch-anamorphotische Objekte, in: ders.: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie (Anm. 28), S. 173–178.
- 39 Ebd., S. 176.

Ilka Becker

214

- 40 Ebd., S. 174.
- 41 Rosalind Krauss: Marcel Duchamp oder das Feld des Imaginären, in: dies.: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998, S. 73–89, hier: S. 83.
- 42 Doris Krystof: Der »Leonardo des Surrealismus« (Anm. 16), S. 256.
- 43 Salvador Dalí: Bemerkungen – Mitteilungen, in: ders.: *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie* (Anm. 28), S. 178–181, hier: S. 178.
- 44 Salvador Dalí: Von der schaurigen und essbaren Schönheit, von der Jugendstilarchitektur, in: ders.: *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie* (Anm. 28), S. 218–229, hier: S. 223.
- 45 Salvador Dalí: Das Phänomen der Ekstase, in: Karlheinz Barck (Hg.): *Surrealismus in Paris 1919–1939*, Leipzig 1990, S. 582–584, hier: S. 584.
- 46 Haim Finkelstein: *Salvador Dalí's Art and Writing, 1927–1942. The Metamorphosis of Narcissus*, Cambridge 1996, S. 144.
- 47 Vgl. Rosalind Krauss: *The Optical Unconscious*, Cambridge/MA 1996, S. 150.
- 48 Vgl. Georges Bataille: Formless [Critical Dictionary], in: *ENCYCLOPÆDIA ACEPHALICA*. Comprising the Critical Dictionary & Related Texts, edited by Georges Bataille, and the *ENCYCLOPÆDIA DA COSTA*, edited by Robert Lebel & Isabelle Waldberg, London 1995, S. 51/52; hierzu auch: Yve-Alain Bois: Figure, in: ders./Rosalind Krauss (Hg.): *Formless. A User's Guide*, New York 1997, S. 79–86.
- 49 Martin Jay: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in twentieth-century French Thought*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 238.
- 50 Linda Dalrymple Henderson: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton/New Jersey 1983.
- 51 Vgl. ebd., S. 3–6.
- 52 Salvador Dalí: Nicht-euklidische Psychologie einer Fotografie, in: ders.: *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie* (Anm. 28), S. 252–256.
- 53 Salvador Dalí: Die Sanitätsziege, in: ders.: *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie* (Anm. 28), S. 135–141. Zu Dalís Interesse an den mathematischen wie auch mystischen Implikationen der nicht-euklidischen Geometrie und der vierten Dimension vgl. auch Linda Dalrymple Henderson: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (Anm. 50), S. 349.
- 54 Zum Beispiel Salvador Dalí: Der Gegenstand im Licht surrealistischer Experimente, in: ders.: *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie* (Anm. 28), S. 163–173.
- 55 Wolfgang Hagen: Der Okkultismus der Avantgarde um 1900, in: Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München 1999, S. 338–357, hier: S. 351.
- 56 Marcel Duchamp, zit. n. Arturo Schwarz: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York 2000, S. 595.
- 57 Marcel Duchamp, zit. n. Linda Dalrymple Henderson: *Duchamp in Context*, Princeton/New Jersey 1998, S. 165.
- 58 Leonardo da Vinci: Skizzenblatt mit aus Wolken fallenden Gegenständen, um 1498, Royal Library, Windsor Castle, Abb. in: Doris Krystof: Der »Leonardo des Surrealismus« (Anm. 16), S. 258.
- 59 Vgl. Rosalind Krauss: *The Optical Unconscious* (Anm. 47), S. 167.
- 60 View 1, 5. Jg., (März 1945), erschienen in New York.
- 61 Zit. n. Marcel Duchamp: *Die Schriften*, Bd. 1, hg. von Serge Stauffer, Zürich 1981, S. 210.
- 62 Zit. n. ebd.
- 63 Marcel Duchamp, in: Pierre Cabanne: *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln 1972, S. 58.
- 64 Salvador Dalí: *Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques* (Anm. 38), S. 178.
- 65 Ebd.
- 66 Jean Clair: *Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une œuvre*, Paris 1977, S. 102 [übersetzt v. d. Verf.].
- 67 Ebd., S. 98.
- 68 Marcel Duchamp: *Die Schriften*, Bd. 1 (Anm. 61), S. 229, zit. n. Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung*, Köln 1999, S. 124.
- 69 Vgl. Henderson Dalrymple: *Duchamp in Context* (Anm. 57), S. 121.
- 70 Ebd.: Binnenzitat von Marcel Duchamp aus: ders.: *In the Pendu femelle and the blossoming Barometer* [1913], Notiz aus *The Green Box* or *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Paris: Edition Rose Sélavy, 1934.
- 71 Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung* (Anm. 68), S. 150 u. 178.
- 72 Krauss: *Marcel Duchamp oder das Feld des Imaginären* (Anm. 41), S. 84.

- 73 Christoph Asendorf: Alles fließt, alles berührt sich. Die Moderne und das Problem der Distanz, in: Claus Pias (Hg.): (Me'dien)i: dreizehn Vorträge zur Medienkultur, Weimar 1999, S. 71–108, hier: S. 92.
- 74 Zum Zusammenhang von Räumlichkeit und Schattenbildung vgl. Irene Nierhaus: Wand/Schirm/Bild. Zur Bildräumlichkeit der Moderne, in: Susanne von Falkenhausen u.a. (Hg.): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code, Marburg 2004 (im Erscheinen).
- 75 Marcel Duchamp: Grüne Schachtel, zit. n. Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung (Anm. 68), S. 127.
- 76 Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung (Anm. 68), S. 172.
- 77 Ebd., S. 175.
- 78 Vgl. Henderson Dalrymple: Duchamp in Context (Anm. 57), S. 124. Eine der Sektionen in Eiffels 1900 veröffentlichten Travaux Scientifiques ist betitelt als »Atmosphärische Elektrizität« [Übers. v. d. Verf.].
- 79 Henderson Dalrymple: Duchamp in Context (Anm. 57), S. 124.
- 80 Zit. n. ebd.
- 81 Vgl. Asendorf: Alles fließt, alles berührt sich (Anm. 73), S. 90 u. 103.
- 82 Wolfgang Hagen: Zur medialen Genealogie der Elektrizität, in: Rudolf Maresch/Niels Werber (Hg.): Kommunikation, Medien, Macht, Frankfurt/M. 1999, S. 133–173, hier: S. 158.
- 83 Abb. in: Rudolf Zwirner (Hg.): Man Ray 1890–1976: Photographien, Ausst.-Kat. Kunsthaus Wien, München 1996, Abb. 18.
- 84 Wolfgang Hagen: Funken und Scheinbilder. Skizzen einer medialen Genealogie, in: VVS Saarbrücken (Hg.): Mehr Licht, Berlin 1999, S. 69–118, hier: S. 112.
- 85 Vgl. Maria Osietzki: Die allegorischen Geschlechter der Energie, in: Rolf Spilker (Hg.): unbedingt modern sein. elektrizität und zeitgeist um 1900, Ausst.-Kat. Museum Industriekultur Osnabrück, Bramsche 2001, S. 12–25.
- 86 Vgl. Jane Godall: Unter Strom, in: Marie-Luise Angerer/Kathrin Peters/Zoe Sofoulis (Hg.): Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction, Wien/New York 2002, S. 301–319.
- 87 So eine Formulierung Marcel Duchamps, zit. n. Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung (Anm. 68), S. 219, Fußnote 435.
- 88 Man Ray: Électricité, dix rayogrammes de Man Ray et un texte de Pierre Bost. Compagnie générale d'Électricité, Paris 1931, zit. n.: Michel Poivert: Der unsichtbare Strahl. Die Strahlungsfotografie zwischen Wissenschaft und Okkultismus, in: Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Ostfildern-Ruit 1997, S. 120–128, hier: S. 125.
- 89 André Breton: Le message automatique, in: Minotaure 3–4, 1933.
- 90 Zit. n. Poivert: Der unsichtbare Strahl (Anm. 88).
- 91 Rosalind Krauss: Photographie und Surrealismus, in: dies.: Das Photographische, München 1998, S. 100–123, hier: S. 114–115.
- 92 Ebd., S. 115.
- 93 Vgl. Guy Fihman/Claudine Eizykman: Man Ray als Filmschaffender oder die Bewegung der Starrheit, in: Man Ray: Photographien – Filme – frühe Objekte, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich/Schweizerische Stiftung für die Photographie 1988, S. 18–24, hier: S. 21–22.
- 94 Vgl. Ines Lindner: Demontage in Documents, in: Stefan Andriopoulos/Bernhard J. Dotzler (Hg.): 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, Frankfurt/M. 2002, S. 110–131, hier: S. 110.
- 95 Vgl. auch Nierhaus: Wand/Schirm/Bildschirm (Anm. 70).
- 96 Vgl. Veit Loers: Umgang mit der Aura, in: Umgang mit der Aura. Lichtbild, Abbild, Sinnbild, Ausst.-Kat. Städt. Galerie Regensburg, Zürich 1984, S. 6–34, hier: S. 8.
- 97 Ebd., S. 9.
- 98 Krauss: Photographie und Surrealismus (Anm. 91), S. 110.
- 99 Etwa Sick: Änigmatische Bilder, Medien der Phantasie (Anm. 23).
- 100 Vgl. Michael Riffaterre: Die Reihenmetapher in der surrealistischen Dichtung, in: Peter Bürger (Hg.): Surrealismus, Darmstadt 1982, S. 207–230.
- 101 Sick: Änigmatische Bilder, Medien der Phantasie (Anm. 23), S. 157.
- 102 Ebd., S. 213.
- 103 Roland Barthes: Die Fotografie als Botschaft, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt/M. 1990, S. 11–27, hier: S. 19.
- 104 Ebd.

Brigitte Weingart

IN/OUT. TEXT-BILD-STRATEGIEN IN POP-TEXTEN DER SECHZIGER JAHRE

1. BASTARDE

Den kulturellen Praktiken, die in den 1960er Jahren mit dem Etikett »Pop« versehen wurden, ist die Tendenz zur Grenzüberschreitung programmatisch eingeschrieben – darüber sind sich sowohl Kritiker wie Fans des Phänomens einig. Seitdem gilt Pop als ein kultureller Schauplatz, an dem die Durchlässigkeit von high-low-Unterscheidungen (und damit der Grenzen des »guten Geschmacks«), von geografischen und ethnischen Grenzen (zumindest *innerhalb* des westlichen und kapitalistischen Teils der Welt) und nicht zuletzt von Mediengrenzen zu beobachten ist.¹ Zum Selbstverständnis der entsprechenden Autor/-innen, Künstler/-innen und Musiker/-innen gehört, dass gerade auch die so genannten Massenmedien nicht als jenes Andere von Literatur und Kunst gelten, als welches sie in der autonomieästhetischen Tradition bis in ihre modernistischen Weiterführungen hinein häufig dargestellt wurden.² Pop-Texte³ halten sich weder an kulturelle noch an mediale Reinheitsgebote – Medienkonkurrenzen werden zwar nicht ignoriert, aber integriert.

Die Resultate solcher Medienmischungen hat Marshall McLuhan, seinerseits häufig als »Pop-Denker« bezeichnet bzw. diffamiert,⁴ als Hybride, »hybrids«, bezeichnet – in der deutschen Übersetzung sind daraus »Bastarde« geworden.⁵ Diese Übertragung ist symptomatisch, können doch auch die gelegentlichen Romantisierungen und Aneignungen des Bastards als schillerndem Mischwesen kaum darüber hinwegtäuschen, dass man es hier biologisch wie juridisch seit jeher mit einem Problemkind zu tun hat. »Bastard« kommt aus dem Altfranzösischen, wo das Wort den rechtmäßig anerkannten, außerehelichen Sohn eines Adligen und einer nicht mit ihm verheirateten Frau bezeichnete. Die Rechtmäßigkeit ist ihm in der deutschen Aneignung im 13. Jahrhundert abhanden gekommen; »Bastard« steht hier für das uneheliche Kind und den Mischling.⁶ Heute ist das Wort, außer als Schimpfwort, das im Pop-Kontext vor allem unter HipHoppern beliebt ist, vor allem im biologischen Sinne für durch Arten- oder Rassenkreuzung entstandene Pflanzen und Tiere gebräuchlich; hier wird »Bastard« tatsächlich, wie in der Übersetzung von McLuhans Text vorausgesetzt, als Synonym für »Hybride« verwendet.

Dass auch die »Bastardierung« von Text (bzw. von Schrift) und Bild, um

die es im folgenden gehen wird, zu ungeklärten familiären Verhältnissen führt, zeichnet sich bereits im Problem der disziplinären Zuständigkeit ab, die im Fall von Text-Bild-Hybriden zumeist zugunsten der primären Sozialisation des Autors bzw. Künstlers entschieden wird. Damit wird häufig nicht nur eine Redomestizierung jener Grenzüberschreitung vollzogen, welche die entsprechenden Experimente ins Werk setzen, sondern auch ihren Urhebern ein unzutreffender Purismus (um nicht zu sagen: eine Reinrassigkeit) unterstellt. Rolf Dieter Brinkmann zum Beispiel, an dessen Text-Bild-Experimenten im Folgenden einige strukturelle Merkmale von Pop-Texten herausgearbeitet werden, ist dann in erster Linie Schriftsteller, während Andy Warhol als Bildkünstler (nämlich Bilder- und Filmemacher) klassifiziert wird. Und in beiden Fällen führt dies dazu, dass bestimmte Teile des Werks tendenziell unterbelichtet bleiben – das gilt für die Verwendung von Bildzitaten und Fotografien in den Büchern Brinkmanns⁷ ebenso wie für »Literary Warhol«.⁸ Bei einem in verschiedenen Medien und Institutionen tätigen Künstler ohne eindeutige Herkunft im Kunst-, Literatur- oder Musikbetrieb wie Ferdinand Kriwet zeigt sich, dass Bastarde riskieren, durch die disziplinären Raster hindurch zu fallen: Obwohl seine Text-Bild-Bücher wie *Apollo Amerika* (über die Mondlandung, 1969), das dreibändige Bild-Lexikon *Stars* (1971), seine Piktogramme und Zeichen-Bücher (*Com.Mix*, 1970) ebenso wie seine experimentellen Sound-Collagen gerade in den 1960er und 70er Jahren ebenso erfolg- wie einflussreich waren, gibt es bislang keine nennenswerte akademische Beschäftigung mit Kriwets Seh- und Hörtexten. Dabei lässt die Unübersehbarkeit von multimedialen Artefakten in der Gegenwartskultur nur eine sehr viel ältere Situation in den Blick geraten. In einem Aufsatz über den »interdisziplinären *Inside-out*-Effekt« unterstreicht W.J.T. Mitchell, der in anderen Texten die These vertritt: »All media are mixed media«, dass die Notwendigkeit einer Beschäftigung mit Fragen medial produzierter Sichtbarkeit auch in der Literaturwissenschaft »seit jeher« gegeben ist:

Die Literaturgeschichte war notwendigerweise seit jeher mehr als die Geschichte literarischer Kunstwerke. Sie mußte sich immer schon dem ganzen Feld der Sprache und des sprachlichen Ausdrucks widmen, weil dort das gesamte Sensorium, namentlich das visuelle, zum Tragen kommt. [...] Kurzum, es gibt keine Möglichkeit, Visualität und visuelle Bilder aus dem Studium der Sprache und Literatur herauszuhalten. Die Visual Culture ist sowohl die Außengrenze als auch das *schwarze Loch* innerhalb der verbalen Kultur.⁹

Brigitte Weingart

218

Das Stichwort des Bastards, das McLuhan für »mixed media« veranschlagt, kann aber auch deshalb als symptomatisch gelten, weil sein etymologisches Echo kaum mit einer Feier von Hybridisierung in Einklang zu bringen ist, welche die Machtverhältnisse und Rechtsstreitigkeiten nicht nur innerhalb wissenschaftlicher Disziplinen, sondern auch innerhalb der medialen Zusammenhänge selbst ausblendet. So erweist sich, mit Blick auf die im Kontext von Pop seit den '60er Jahren entstandenen Text-Bild-Experimente, das diskursiv-visuelle Feld als komplizierter, als es die Emphasen der Grenzüberschreitung und Schlagworte wie Mixed Media, Intermedia¹⁰ oder Crossover¹¹ darstellen. Gerade am Beispiel von Brinkmanns Schrift-Bild-Verfahren lässt sich zeigen, dass die Hybridisierung zwar einerseits ermuntert, die Schriften als Bild und die Bilder als Schrift in den Blick zu nehmen und so jenem schillernden Effekt zuarbeitet, der auch den biologischen Bastarden gelegentlich zugute gehalten wird. Andererseits setzen diese Experimente häufig starke Identitätsannahmen für die beteiligten Einzelmedien voraus oder bestätigen sie durch eine hochgradig topische Verwendungsweise (etwa indem die Schrift für Intellektualität, das Bild hingegen als Garant von Massentauglichkeit einsteht, um nur eine der gängigsten Zuschreibungen zu erwähnen).

Viele von Brinkmanns Texten weisen sich dezidiert als Bestandteil visueller Kultur aus. Das gilt nicht nur für die Arbeiten seiner Pop-Phase von Mitte bis Ende der 60er Jahre, sondern auch für die (posthum erschienenen) Materialienbücher *Schnitte* und *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand* sowie für das Reisetagebuch *Rom, Blicke* – Arbeiten, die nach der nahezu angeekelten Abwendung von seinen eigenen und anderen Pop-Produktionen entstanden. Die Formulierungen, mit denen Brinkmann in *Rom, Blicke* retrospektiv seinen früheren Arbeitszusammenhang beschreibt, werfen ex negativo bereits ein Schlaglicht darauf, dass die Pop-Ästhetik nicht unabhängig von den zeitgleich intensiv diskutierten Fragen der Geschlechter- und Körperpolitik gesehen werden können (eine Perspektive, die der vorliegende Text vor allem in der zweiten Hälfte vertieft):

So schaue ich von hier, abseits, auch auf die Kulisse in Köln: wieviele Mißverständnisse hat es in Situationen dort gegeben, die mich betreffen, als ich dort war? Wieviele falsche Ansichten, wieviel unnützes Reden abends, in den Runden dort? Ich muß lachen, wenn ich daran denke – der Schwulen-Hokuspokus, der Pop-Hokuspokus (ich stellte mir darunter etwas sehr anderes vor als wie es sich gezeigt hat in den Auswirkungen, das betrifft auch meine Publikationen zu der Zeit – es hat

mich ungeheuer erschreckt, als ich sah, welche Typen meine Bücher unterm Arm oder bei sich liegen hatten – jetzt, da ich es sagen kann, ist es mir gleichgültig – damals wollte ich etwas damit, doch nicht den Abfall erreichen, die halben verstümmelten Kerle, die sich modern gaben, – bedenke das auch, wenn Du etwas an den Sachen schön findest –¹²

Damit ist klar, was es zu ›bedenken‹ gilt, wenn es im Folgenden vor allem um diesen nachträglich verfeimten Teil von Brinkmanns eigener Arbeit gehen wird. Dabei wird auch der harte Bruch in der Konstruktion dieses Werkzusammenhangs, bei der die meisten Kommentator/-innen (mit durchaus guten Gründen) den Anweisungen des Autors selbst folgen, durch die vorliegenden Beobachtungen möglicherweise etwas abgemildert. Denn vor allem Brinkmanns Pop-inspirierte Experimente mit Bildern rücken das dialektische Verhältnis von Glorifizierung und Verdammung in den Blick.

Gerade diejenigen Texte Brinkmanns, die seinen Ruf als Urvater der deutschen Pop-Literatur mitbegründen, führen vor Augen, dass das Zitieren von vorgefundenen, ›low‹ codierten Bildern im Rahmen von *Literatur* (und zwar mitunter ganz buchstäblich: umrahmt von Schrift), obwohl explizit als Gegenstrategie intendiert, immer auch eine Komplizenschaft zum literarischen ›Bilderverbot‹ beinhaltet. Der Einschluss des Ausgeschlossenen, der als solcher auf sich aufmerksam machen will (schließlich ist er ›originell‹), bedarf der spezifischen Zurechtweisung des Bildes, damit es diese Rolle erfüllen kann. Das legt den Verdacht nahe, dass solche Verfahren der zusätzlichen Trivialisierung und Stereotypisierung ihrerseits am literarischen »othering« des Bildes beteiligt sind, wie insbesondere der Umgang mit Pin-Ups und dem Topos der ›Frau als Bild‹ deutlich macht.

Darüber hinaus lässt sich an den hier diskutierten Pop-Texten der 1960er Jahre zeigen, auf welche Weise solche sub- und gegenkulturellen Text-Bild-Strategien auf ihren eigenen Erfolg reagieren, also auf die Folgeprobleme einer beschleunigten Kanonisierung (negativ gewendet: Vereinnahmung, Unoriginalität). Um diese zu lösen, wird teilweise wiederum auf Schemata von Inklusion/Exklusion zurückgegriffen; hier lassen sich Hierarchisierungsprozesse beobachten, die die mediale Differenz als Differenz spezifischer Stilistiken ausstellen und die anfallenden Selektionsprobleme über »visuelle Idiome« steuern.¹³ Die Unterscheidung »in/out« ist also nicht nur mit Bezug auf die Ein- und Ausschlussgesten zu veranschlagen, die den Bildumgang in Pop-Texten steuern. Ihr Prozessieren (bzw. ihr Wiedereintritt) ist auch *innerhalb* des Feldes in den Blick zu nehmen, das sie konstituiert und das Kanonisierung dezidiert als Mode, als Ergebnis von Trendbewusstsein, verzeitlicht. Das zeigt sich nicht nur an der

Brigitte Weingart

220

programmatischen Gegenwartsnähe von Pop-Praktiken,¹⁴ sondern auch an den exklusiven Gesten, mit denen sie sich von jenem (»nur«) Populären abgrenzen, von denen Pop als dynamische Kommunikationskultur gleichzeitig »lebt« – ein nicht zufällig gewählter Begriff, da die Emphase des »Lebens« wiederum in der Abgrenzung vom Feindbild »toter« (Hoch-) Kultur beschworen wird.¹⁵

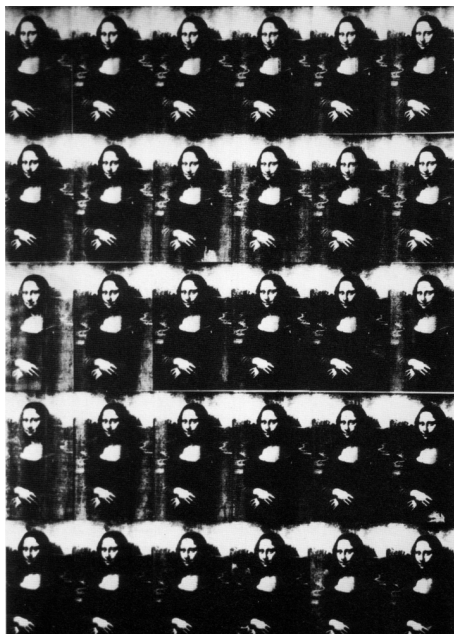
2. SCHRIFT VS. BILD

Warum wird nun ausgerechnet die Schnittstelle von Pop und Literatur in den 60er Jahren zum Schauplatz kultureller Aushandlungen, bei denen die mediale Differenz von Schrift und Bild auf dem Spiel steht? Um die Einsätze zu verstehen, die mit den konkreten Text-Bild-Verfahren Brinkmanns und anderer zeitgleich aktiver Pop-Autoren auf dem Spiel stehen, ist zunächst ihr weiterer kultureller Kontext zumindest skizzenhaft bzw. exemplarisch zu rekonstruieren. Die Situation einer Medienkonkurrenz stellt sich in den 60er Jahren für die Literatur, als Schriftmedium par excellence, zwar nicht als völlig neu dar – man denke nur an das Horazsche Diktum *Ut pictura poiesis*, an die traditions- und folgenreiche Laokoon-Debatte, an Theorie und Praxis der Ekphrasis und an die poetologischen Reflexionen über sprachliche Anschaulichkeit. In Anbetracht der rasanten Multiplikation und globalen Verbreitung vornehmlich visueller Medien wie Film, Fernsehen und Printmedien lässt sich diese Konkurrenz jedoch kaum noch ignorieren. Während ein Reaktionsmuster in der – modernistisch bewährten – Abstinenz oder der phobischen Abwehr besteht, setzen Pop-Strategien (zumindest teilweise) bei genau diesem Ausschluss an.¹⁶ Mit der Verwendung insbesondere von vorgefundenen Bildern aus Film und Fernsehen, Werbung, Comics, Illustrierten und Pornoheften weisen die entsprechenden Texte ihre Herkunft in der bildmedial geprägten Massenkultur aus. Sie signalisieren damit nicht nur Aktualität und Gegenwartsnähe, sondern auch die Weigerung, als kulturellitär und überholt erachtete Distinktionen wie Einmaligkeit, individuelle Autorschaft oder überzeitliche Gültigkeit fortzuschreiben. Dabei können sich Verfahren, die Bilder als Pop-Signale einsetzen, auf die traditionell zuverlässige Unterscheidung von intuitiv erfahrbarem und unmittelbar plausiblen, schon aufgrund seiner Adressierungsweise »massenmedialen« Bild vs. rational zu erarbeitender, »intellektueller« Schrift verlassen.

Dass dieses Paradigma bis heute Verwendung findet, sei in einem kurzen Exkurs am Beispiel eines Kulturtheoretikers erläutert, der der kulturpessimistischen Denunziation von Massenkultur eigentlich unverdächtig ist, steht er doch

selbst (als Bestsellerautor und Populärkultur-Forscher) in gewisser Weise für eine ›Verpopung‹ von *academia* ein, nämlich Umberto Eco. In einem Interview mit Elisabeth Schemla äußert sich Eco ablehnend zur »manichäische[n] Haltung der falschen Intellektuellen [...], für die die Schrift das Gute und das Bild das Schlechte ist; erstere die Kultur, letzteres die große Leere«. Bezeichnend ist allerdings, dass Eco in seiner Verteidigung des Bildes daran erinnert, »daß das Bild Leonardo da Vinci oder Raffael war oder ist«. ¹⁷ Diese Referenz auf den malerischen Kanon überführt den Kulturkritik-Kritiker Eco, der hier seinerseits als jener Typus des ›Aufklärers im Medienzeitalter‹ in Erscheinung tritt, welcher den kulturkritischen Diskurs gleichzeitig verwirft und auf einer anderen Ebene bedient, einer recht traditionellen Haltung – ein Verdacht, den der weitere Verlauf des Gesprächs untermauert. ¹⁸ Zwar widersteht Eco den (in der Regel medienwirksamen) Verlockungen eines naiv-apokalyptischen Diskurses, der den Untergang des Buchs beschwört, spielt aber das ›gute Bild‹ gegen das schlechte aus.

Mit Blick auf seine Beispiele aber – Leonardo, Raffael – könnte man auch zu einer im Pop-Sinne ›starken‹ Lesart seines Statements gelangen, denn was da als *high* fungiert, hat die Grenze zu den niederen Gefilden der Massenkultur und Serienproduktion längst passiert: Leonardo ist schließlich Schöpfer der x-fach reproduzierten Pop-Ikone Mona Lisa, und Warhols 6x5 beinahe identische Reproduktionen haben 1963 auf den Nenner gebracht, was es mit der Einzigar-



Andy Warhol, Thirty are better than one (1963)

Brigitte Weingart

222

tigkeit im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit noch auf sich hat: »Thirty are better than one.«

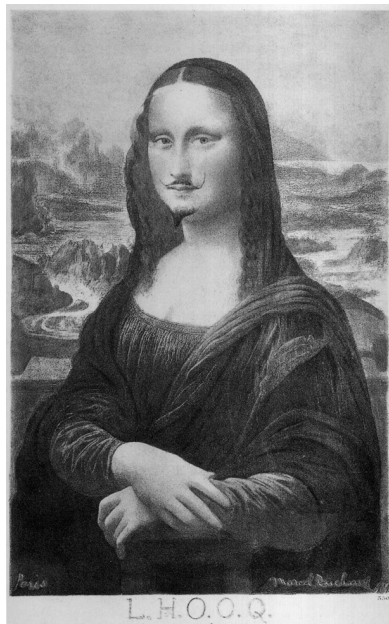
Selbst mit Verfahren der Serialisierung zielen Pop-Praktiken jedoch nicht notwendig auf eine Entleerung der Bilder, wie gerade Warhols Siebdruck-Reihen verdeutlichen, auch wenn sie immer wieder so gelesen werden, obwohl sie doch die reproduktive Abweichung als produktive Variation feiern.¹⁹ Sie bestehen vielmehr auf der Möglichkeit der Aneignung und der grundsätzlichen Zitierfähigkeit auch solcher Elemente des kulturellen Archivs, die – wie immer präsent sie sein mögen – bislang kaum als solche in den Blick geraten sind. Das gilt nicht nur für die inzwischen als Pop-Signale sprichwörtlichen Campbell-Suppendosen und Brillo-Boxen, sondern auf einem Umweg auch für die natürlich längst kanonisierte und zum Inbegriff des Kanonischen avancierte *Mona Lisa* Leonardos. Denn Warhols Arbeit rückt sie weniger in ihrer Einzigartigkeit, sondern vielmehr als bereits x-fach reproduzierte Ikone in den Blick, als Postkarten-Mona Lisa. Um nicht zu sagen: als PinUp-Mona Lisa, denn durch das Verfahren der Serialisierung wird sie im Kontext anderer Arbeiten Warhols am »Bild der Frau« auf derselben visuellen Ebene platziert wie etwa Marilyn Monroe.

Als Import von visueller Alltagskultur in die Domäne der hohen Kunst ist der zentrale Einsatz von Pop Art nur unzureichend beschrieben – die Pointe besteht vielmehr darin, diese Inklusion als konstitutives Verfahren des Kunstsystems in den Blick zu rücken. Denn dieses wird nicht durch die Hervorbringung von (absolut) Neuem in Gang gehalten, sondern durch Umwälzungen des kulturellen Archivs, die bislang brachliegenden oder latenten Beständen zur Sichtbarkeit verhelfen. Deshalb spricht auch die Erfolgsgeschichte von Pop Art – ihre eigene Situierung im Kunstsystem und ihre Kanonisierung – keineswegs gegen sie, sondern ist Teil des Coups, den sie landen konnte. Das gilt grosso modo auch für die Pop-Literatur, und zwar an diesem Punkt noch unabhängig von der Tatsache, ob sie mit Bildzitaten arbeitet oder sich auf rein textueller Ebene an der Transformation und Weiterverwertung (sub-)kultureller Bestände beteiligt.²⁰

Deshalb wäre es letztlich auch kurzschlüssig zu behaupten, dass Warhols Mona Lisas die Unterscheidung von guten und schlechten Bildern, die Eco implizit vornimmt, außer Kraft setzt oder mit einer bloßen Demokratisierung der Bilder kontert. Dass diese im Fall der Mona Lisa längst stattgefunden hat, schafft vielmehr den spezifischen Kontext neuer Aneignungen, die diese Rezeptionsgeschichte wiederum in Form von (»guten«) Bildern weiter schreiben. Gerade weil der Wechsel der Perspektive ermöglicht, das Feld des Popu-

lären zugunsten eines spezifischeren Pop-Blicks wieder zu verengen, gehören die Verschiebung des Rahmens (etwa zugunsten des aufgeblasenen Details), Paratexte (sloganhafte Bildtitel) und Re-Kontextualisierungen (sei es in Form von Collagen oder eines Transfers von Objekten aus der Alltags- in die Kunstwelt, für die Marcel Duchamps Ready-mades die Heldenfolie abgeben²¹) in der Pop Art zum festen Vokabular. Als solches wiederum auch findet es Eingang in die Pop-Experimente, die innerhalb des Bezugssystems Literatur entstehen, insofern diese ›materiale‹ (im Unterschied etwa zu mentalen) Bilder integrieren.

Die Umwälzung des kulturellen Archivs erweist sich im Pop also nicht nur als Erweiterung, sondern auch als Traditionsbezug, der – wie man heute besser weiß – mit »Antikunst« unzutreffend verschlagwortet wurde.²² Wenn Marcel Duchamp, seinerseits häufig als Vater des Pop gehandelt, in seiner Arbeit »L.H.O.O.Q.« (1919) Leonardos Mona Lisa mit einem daliesken Schnurrbart versieht, sind die Anklänge an pennälerhafte Ausdrucksweisen der Respektlosigkeit gegenüber Klassikern zwar offensichtlich.²³ Darüber hinaus wird Mona Lisa aber einer ›Bastardierung‹ unterzogen, die ihr vielsagendes Lächeln in einen anderen Blick rückt: Die Bildunterschrift »L.H.O.O.Q.«, die auch als Titel fungiert, liest sich auf französisch homophon zu »Elle a chaud au cul«. Damit wird nun in der Tat eine alternative Lesart des rätselhaften Gesichtsausdrucks



Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q. (1919)

Brigitte Weingart

224

angeboten, die sich gleichzeitig als Kommentar erweist zur topischen Gegenüberstellung vom Bild als Ort der Polysemie und der Sprache als Medium der Erläuterung, die im Unterschied zum Bild selbst angeblich keiner weitreichenden Interpretation bedarf.

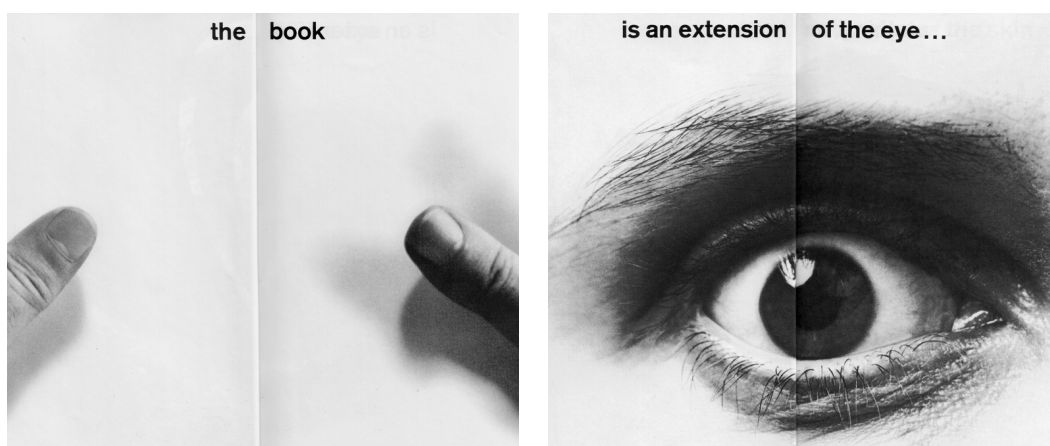
Roland Barthes hat die Funktion von Bildlegenden in der Pressefotografie als Verankerung (*ancrage*) beschrieben, die die Vieldeutigkeit des Bildes begrenzt und fest schreibt, was genau es zu sehen geben soll.²⁴ Dieses Schema, das bereits in der frühneuzeitlichen Emblematik als Trias von *pictura* und *subscriptio* sowie einer übergeordneten *inscriptio* etabliert wurde und derzeit außer in der Pressefotografie hauptsächlich in der Werbung verwendet wird, ist so stabil, dass es die Rezeption von Text-Bild-Kombinationen auch dann noch steuert, wenn deutlich von ihm abgewichen wird. Anders formuliert: Erst nachdem die Möglichkeit, den Text als Auskunft über das Bild bzw. das Bild als Illustration des Texts zu lesen, angetestet wurde, geraten andere Möglichkeiten der bimedialen Interaktion (als Abweichung) in den Blick. Mit dieser Konvention arbeitet Duchamp, wenn er das Rätsel des Lächelns der Mona Lisa auf seine Weise ›löst‹. Mittels Bildtitel parodiert er nicht nur die Zuschreibung eines semantischen Überschusses des Bildes, das ja angeblich mehr sagt als tausend Worte und das bereits durch das pubertäre »Transgendering« als banalisiert erscheint. Sondern er hält dieser Bildauffassung die Rätselhaftigkeit einer Schrift entgegen, die sich nur nach dem medialen Wechsel zum lauten Lesen erschließt und den Betrachter selbst dann nur mit einer burlesken Variante von Verankerung belohnt. Liest man allerdings den Hinweis auf, vornehm formuliert, die Temperatur ihres Unterleibs als Symptom einer Sexualisierung, so geraten die affektiven Besetzungen der Mona Lisa als *dem* ›Bild von einer Frau‹ in den Blick.²⁵ Als solches inkarniert es wie so viele Bilder von Frauen einerseits den Topos der Frau als Bild (rätselhaft, unergründlich, sphinxhaft), andererseits die Konnotation von Bildern als solchen als ›weiblich‹ (auf die zurückzukommen sein wird). Beide Projektionsebenen werden jedoch durch den Schnurrbart empfindlich gestört.

3. THE BOOK... IS AN EXTENSION OF THE EYE

Die Dichotomisierung von Massenbild versus intellektueller Schrift, die Eco zitiert und unterschwellig perpetuiert, war in den 60er Jahren noch hinreichend intakt, um eine Gegenfolie zu bilden, vor der ihre Durchkreuzung und Verwicklung unternommen wurde. Das verdeutlichen ein Pop-Text, an dem McLuhan maßgeblich beteiligt war, und die Reaktionen, die er ausgelöst hat.

Gemeinsam mit dem Grafikdesigner Quentin Fiore hat auch McLuhan selbst einige »Bastarde« in die Welt gesetzt. 1967 erschien ein Buch, dessen Titel seinen Slogan »The medium is the message« variiert, für den er bis heute berühmt ist: *The Medium is the message*.²⁶ Beide Formulierungen treffen zumindest auf den Medienstatus zu, die das Buch programmatisch avisiert: Als Schrift-Bild-Hybrid²⁷ trägt es McLuhans These Rechnung, die elektronischen Medien hätten eine Umprogrammierung der Sinne zur Folge, eine Umstellung vom Visuellen zum Taktilen. Bei dieser Wahrnehmungsveränderung stehen auch die Register des Sagbaren und des Sichtbaren auf dem Spiel, denn eigensinniger Weise referiert McLuhan, wenn er vom Visuellen spricht, auf die Rezeption von *Schrift*, wobei er sich jedoch ausschließlich auf lineare, phonetische Schriften bezieht. Demgegenüber steht das Taktile nicht allein für den Tastsinn ein, sondern für jene multisensorielle Erfahrung, die auch das »Abtasten« des *Bildes* – inklusive Bilderschriften (Ideo- oder Piktogramme, zum Beispiel Hieroglyphen) – umfasst.²⁸ Demnach bewirkt die Kombination von Schrift und Bild ein Zusammenspiel der Sinne, das den Leser/Betrachter günstigstenfalls »ganzheitlich« involviert – eine Wirkung, die McLuhan etwa dem Fernsehen als »taktilen« Medium zuspricht.

McLuhans Diagnose liefert also durchaus eine frühzeitige Version dessen, was in den letzten Jahren als »pictorial turn« (Mitchell) ausgerufen wurde (obwohl McLuhan konsequenterweise von einem »tactile turn« hätte sprechen müssen). Und obwohl sie ihrerseits mit einer zunächst brachial wirkenden Mediendifferenz arbeitet, bietet sie durchaus Möglichkeiten für alternative Perspektiven, insbesondere für die Fokussierung der *bildlichen* Seite der Schrift.



Aus: Marshall McLuhan/Quentin Fiore, *The Medium is the Message* (1967)

Brigitte Weingart

226

The medium is the message: Eine Botschaft dieses Buches wäre entsprechend das Buch selbst, das als »Erweiterung des Auges« nachdrücklich auf seine optische Seite aufmerksam macht – nicht zuletzt, indem es zurückguckt. Es thematisiert sich aber auch in einer tendenziell tautologischen Gebrauchsanweisung, die seinen Eigenschaften als Objekt bzw. als *corpus* gilt, und zwar unter anderem dadurch, dass man es bei der Lektüre gelegentlich umdrehen muss. Die Botschaft ist also nicht nur inhaltliche »message«, sondern auch sinnliche *Massage*, günstigstenfalls. Doch selbst wenn man die diesbezüglichen Möglichkeiten eines Buches per se für begrenzt hält, wird man *The Medium is the Massage* kaum des performativen Widerspruchs bezichtigen können.²⁹

Bezichtigt wurden die beiden Kollaborateure, der retrospektiven Darstellung Fiore zufolge, jedoch anderer Fehlleistungen, obwohl (oder gerade weil) das Buch sich sehr gut verkaufte: Der »industry of the word« enthielt es zu wenig Wörter, um Seriosität zu beanspruchen, während »designers with a highly developed moralistic sense« befanden, es sei »manipulative«.³⁰ Fiore Beschreibungen sowohl der positiven wie der negativen Reaktionen sind aufschlussreich für die kulturelle Situation, in der *The Medium is the message* veröffentlicht wurde. Fans des Buches wussten gerade seine sinnliche Seite, »the feel of the book«, zu schätzen: »The images, the feel of the book, summed up their time. It became a graphic expression and an approbation of their feelings and thoughts. Along with the general acceptance of the book, however, there was some hostility: it promoted illiteracy, encouraged drug use, it corrupted the morals of American youth, it was anti-intellectual, and so on.«³¹

Die diversen Aspekte, positiv wie negativ, die Fiore Erinnerungen an die Reaktionen auf *The Medium is the message* verzeichnen, sind nicht nur einschlägig für die traditionelle Konzeptualisierung der Mediendifferenz von Schrift und Bild. Darüber hinaus bilden beide Seiten zusammengenommen das Spektrum all der Eigenschaften, die zumindest weite Teile der zeitgleich aktiven Kulturrevolutionäre auch hierzulande für ihre eigenen Texten und Aktionen gerne veranschlagten: sinnlich, anti-intellektuell, jugendgefährdend. Für die Pop-Fraktion, die sich »um 68« gegen die zumeist dezidiert Massenmedienkritischen, »Marx-Zitate« verteilenden »literarischen Rentner« formierte,³² liefern McLuhans praktizierte und propagierte Bastardierungen eine wesentliche Inspirationsquelle.³³ Sie bestätigten die Wahrnehmung der USA als Bildkultur und lieferten damit visuelle Argumente in jenem »taste war«³⁴ zwischen Alt-Europa und Amerika, an dem sich unter anderem Rolf Dieter Brinkmann rege beteiligte, und dies nicht erst seit seinem Aufenthalt in USA (Texas). Durch die Vermittlung seines Freundes und Kollaborateurs Ralf-Rainer Rygulla fand er

sowohl für den Import US-amerikanischer Vorbilder wie für die eigenen Pop-Experimente im 1968 von Jörg Schröder gegründeten März-Verlag ein ideales Forum.

Auch wenn die Verlagssituation der 60er Jahre hier nicht erschöpfend thematisiert werden kann,³⁵ sei zumindest erwähnt, dass sie einen weiteren relevanten Kontext für die Publikation und Verbreitung von »Bastard-Büchern« darstellt, deren grafische Gestaltung für die traditionell mit Literatur befassten Verlage eine beträchtliche Herausforderung darstellte. Dass der März-Verlag zu den experimentierfreudigsten seiner Zeit gehört, gilt sowohl für die Produktion »sinnlicher« Bücher wie für den Spagat zwischen Pop und Politik.³⁶ Die erste Pressemitteilung stellt diese beiden Programmatiken explizit in einen Zusammenhang und annonciert die »Erweiterung bestehender literarischer und politischer Bewusstseinsformen«: »Literatur und Politik sind nicht voneinander abzugrenzen, sondern bedingen und ergänzen sich. Das eine ist die Erweiterung des Anderen.«³⁷ Inzwischen ist das März-Markenzeichen, die rote Schrift auf gelbem Untergrund, das sich von den Buchcovern bis in sämtliche Paratexte hinein durchhält, längst selbst als Signal für Pop-Texte etabliert.³⁸ Darüber hinaus kursiert gerade Ende der 60er Jahre eine Reihe von Büchern ohne expliziten Bildbezug, aber mit einem klaren Bekenntnis zum »visuellen Idiom« von Pop. Auch seitens professioneller Buchgestalter werden diese Tendenzen, die häufig im Kontext von Minipressen entstanden, für ihre typografische »Lebendigkeit« gewürdigt.³⁹ Dass sich vom Trend zur »Bastardierung« auch Großverlage haben anstecken lassen, zeigt etwa das Beispiel Ferdinand Kriwets, der seine »Sehtexte« entsprechend platzieren konnte.⁴⁰

Nun ist die Verwendung von Bildern weder in didaktischen Texten, zu denen man auch die politischen Pamphlete noch zählen mag, noch im ausdifferenzierten Genre des Künstlerbuchs ein Novum. Für die Literatur im engeren Sinne, so schwierig sie gerade in jener kulturellen Konstellation der fließenden Übergänge von anderen Produktionen abzugrenzen ist, sieht das anders aus. Mit der Pop-Welle halten hier konkrete, »materiale« Bilder Einzug in den Text – und nicht etwa solche aus dem Bereich der Sprachbildlichkeit und der Anschaulichkeit, wie sie in der Literatur als metaphorische Rede immer schon verwendet wurde. Dass Textualität so ausdrücklich mit Visualität (bzw. Taktilität im McLuhanschen Sinne) verknüpft wird, ist Teil der Pop-spezifischen Wahrnehmungsemphase, die paradoxerweise trotz aller Medienversessenheit die Notwendigkeit der Vermittlung im »eigenen« Medium gerade außer Kraft zu setzen versucht – zugunsten eines direkten Transfers des Materials ins Buch.

Brigitte Weingart

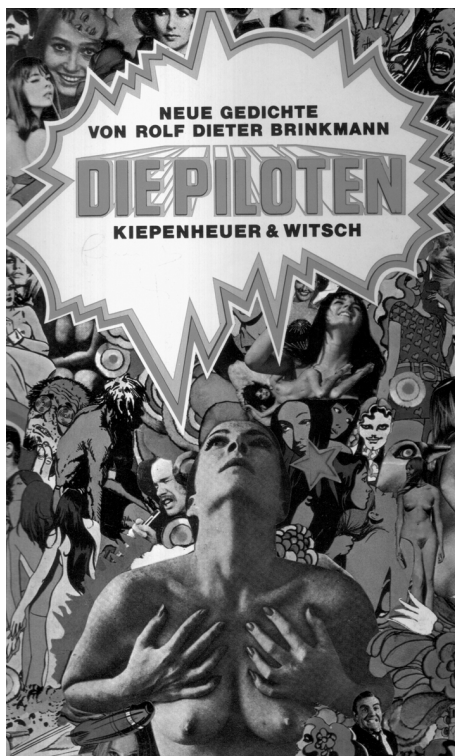
228

Dass diese Situation Aporien am laufenden Band produziert, erweist sich nur auf den ersten Blick als Nachteil. Auf den zweiten Blick wird deutlich, dass die nahezu kultivierten blinden Flecken die Produktion als solche in Gang halten. Die Auseinandersetzung mit Massenmedien ebenso wie die Reflexion auf das eigene Medium steht letztlich nicht im Widerspruch zum Wunsch nach Unmittelbarkeit und Ereignisemphase, weil sie bei dem Befund ansetzt, dass man ohnehin ›unmittelbar‹ von Massenmedien umgeben ist. Das Anliegen, diese Wahrnehmung, die um ihre mediale Prägung weiß, möglichst ›direkt‹ ins Buch zu übertragen, führt zu Versuchen, den Text als intermediale Schnittstelle zu gestalten, ihn als eine Oberfläche zu inszenieren, in die sich visuelle und akustische Erlebnisse (Film, Fernsehen, Werbung, Musik, Verkehr etc.) ›unmittelbar‹ einschreiben. Dem entspricht, dass sich die Autoren häufig zu bloßen Effekten einer urbanen und technologisierten Umwelt stilisieren, zu bloßen Empfängern zirkulierender Zeichen, die sich dem sensibilisierten Blick zu Mythologemen vergrößern.

4. SNAP-SHOT

Kein Wunder, dass für dieses Ideal eine Metapher – aber ist es eine Metapher? – aus dem Bereich der Fotografie herhalten muss, ist diese doch als »Schreiben mit Licht« traditionell eher auf ihre indexikalischen Qualitäten festgelegt worden als auf jene Dimension der Kodifizierung, die das Suffix *graphie* ebenso beinhalten (und die mit den Möglichkeiten digitaler Reproduktion rückblickend auch mit Bezug auf die analoge Fotografie stärker in den Blick gerückt ist). 1968 erscheint Brinkmanns Gedichtsammlung *Die Piloten*, die gemeinsam mit dem Gedichtzyklus *Godzilla* (ebenfalls 1968 erschienen) seinen endgültigen Pop-literarischen *Take-off* markiert. Für den Einband von *Die Piloten* hat Brinkmann selbst eine Collage erstellt, die den dezidierten Pop-Bezug der Texte in ein visuelles Fanal übersetzt: Sie besteht aus einer Vielzahl ausgeschnittener Körperteile und Gestalten – zwischen den Stars, Pin Ups und Freaks finden sich Familienmitglieder und Bekannte Brinkmanns –, die sich mit psychedelischen und Comic-Elementen zu einem flächendeckenden (und im Original bunten) Kaleidoskop addieren. Der Band selbst enthält außer den Gedichten einige Comics, die der Sammlung *C-Comics* des New Yorkers Joe Brainard entnommen sind. In den Gedichten verwendet Brinkmann jedoch noch keine direkten Zitate vorgefundener Bilder, auch wenn er sich im »Gedicht auf einen Lieferwagen u. a.« einem solchen Zitat annähert: Die Aufschrift »Coke ges. geschützt« auf

besagtem Lieferwagen, die via »USA ges. gesch.« zu »Wetter »ges. gesch.« mutiert und einen parodistischen Kommentar zur zunehmenden »Incorporisierung« des Wahrnehmungsfelds abgibt, wird durch starke Vergrößerung und typografische Hervorhebung als textinterner Fremdkörper inszeniert. Die meisten der Gedichte in *Die Piloten* erweisen sich jedoch als »strukturelle Adaptionen« bzw. »Simulationen« visueller Medien, insbesondere der Fotografie.⁴¹



Rolf Dieter Brinkmann, *Die Piloten* (1968)

In seiner einleitenden »Notiz« zu diesem Band beschreibt Brinkmann das Gedicht als »geeignetste Form [...], spontan erfaßte Vorgänge und Bewegungen, eine nur in einem Augenblick sich deutlich zeigende Empfindlichkeit konkret als snap-shot festzuhalten.«⁴² Wenige Sätze nach diesem poetologischen Bekenntnis zu einer bestimmten Form werden Fragen des Stils und der Materialbewältigung als reine Formsache an die »berufsmäßigen Ästheteten und Dichterprofis« delegiert, »die ihre persönlichen Skrupel angesichts der Materialfülle in feinziseliertem Hokusfokus sublimieren.«⁴³ Die formale Aufgabe an den Dichter als Fotografen stellt sich somit gerade als zu leistende Entparadoxierung dar. Die »Lösung« dieses Vermittlungsproblems zwischen visueller Erfahrung und

Brigitte Weingart

230

Versprachlichung erweist sich günstigstenfalls als Implosion von Material und Kunstwerk – eine Möglichkeit, die Bildende Künstler umgesetzt haben, indem sie zum Beispiel anstelle ihrer Abbilder die Objekte selbst auf der Leinwand platzierten,⁴⁴ die aber im intermedialen Transfer zwischen Sichtbarem und Sagbarem nur als Tangente zu denken ist.

Was Brinkmanns Herangehensweise allerdings mit ihren Pop-künstlerischen Vorbildern teilt, ist die Tatsache, dass hinsichtlich des Materials die Unterscheidung zwischen den sichtbaren Dingen selbst und ihren medialen Reproduktionen eingeklammert wird:

Es gibt kein anderes Material als das, was allen zugänglich ist und womit jeder alltäglich umgeht, was man aufnimmt, wenn man aus dem Fenster guckt, auf der Straße steht, an einem Schaufenster vorbeigeht, Knöpfe, Knöpfe, was man gebraucht, woran man denkt und sich erinnert, alles ganz gewöhnlich, Filmbilder, Reklamebilder, Sätze aus irgendeiner Lektüre oder aus zurückliegenden Gesprächen, Meinungen, Gefasel, Gefasel, Ketchup, eine Schlagermelodie, die bestimmte Eindrücke neu in einem entstehen lässt, z. B. wie jemand seinen Stock schwingt und dann zuschlägt, Zeilen, Bilder, Vorgänge, die dicke Suppe, die wem auf das Hemd tropft. Man schnieft sie durch die Nase hoch und spuckt sie dann wieder aus. Das alte Rezept und die neue Konzeption, bevor das Licht ausgeht, der Vorspann im Kino, hier bin ich.⁴⁵

In dieser Reihe figuriert unvermittelt Sichtbares (beim Blick aus dem Fenster) neben medial vermittelt Sichtbarem (Filmbilder, Reklamebilder) – und beides wird zum Input für maximal unmittelbare Verwertung. Wenn für Pop-Verfahren zu veranschlagen ist, dass sie die Künstlichkeit der medienvermittelten Umwelt als zweite Natur affirmieren, so gilt das nur mit dem Zusatz, dass dieser ›Neo-Rousseauismus‹ die Differenz von Dingen und Zeichen zugunsten einer Gleichberechtigung des Wahrgenommen außer Kraft setzt, oder anders gesagt: Zeichen *als* Dinge unter den gemeinsamen Nenner des Wahrgenommen subsumiert.

Brinkmann hat das Verschwimmen dieser Unterscheidung in einer Reihe von Gedichten inszeniert, die auf unterschiedliche Weise im Titel als »Bild« ausgewiesen werden (»Kurzzeiliges Bild«, »Geschlossenes Bild«, »Bild«, »Trauriges Bild 2.«, »Einfaches Bild«, »Bild von einem Hotel«, »Ein bestimmtes Bild von irgendwas«, »Eine übergroße Photographie von Liz Taylor«⁴⁶). Alle diese »snap-shots« setzen auf den Effekt, dass sich der Text sowohl auf ein ›externes‹

Bild, eine Fotografie zum Beispiel, wie auf ein internes Vorstellungsbild oder auf eine reale Szene beziehen können. Das gilt natürlich erst recht, wenn ein Gedicht als »Photographie« betitelt ist und die Überschrift so explizit eine mediale Zwischeninstanz ins Spiel bringt, die die Bezeichnung als bloßes »Bild« (das ja immer auch ein Sprach- oder Vorstellungsbild sein kann) nicht per se beinhaltet:

Photographie

Mitten
auf der Straße
die Frau
in dem
blauen
Mantel.⁴⁷

Am Beispiel dieser »Photographie« wird zudem mehr als deutlich, dass das Gedicht für Brinkmann wohl auch deshalb als »geeignetste Form« für die Umsetzung von Schnappschüssen gilt, weil sich in dieser Gattung am ehesten die Möglichkeit bietet, die Lektüre einer auf Verzeitlichung basierenden Schrift mit deren gezielter Verräumlichung zu kombinieren. Als schriftlich inszeniertes Bild macht »Photographie« den Bildenden Künsten jene Simultaneität streitig, die Lessing als Eigenschaft der Malerei der notwendig sukzessiven Rezeption von Poesie entgegenhielt.

Mit solchen Überblendungen von Sprache bzw. Schrift und Bild beerbt Brinkmann nicht zuletzt die Tradition der visuellen Poesie (auch wenn der Avantgarde-Habitus vieler ihrer deutsch-österreichischen Vertreter seiner Zeit ihn sicherlich von solchen Identifizierungen hätte zurückschrecken lassen⁴⁸). Für die Verwendung materialer Bilder und das Projekt einer multimedialen Öffnung der Literatur hingegen, die über die Imitation visueller Medien im Medium der Schrift hinausgeht und auf die sich die folgenden Ausführungen nun konzentrieren, hat der US-amerikanische Underground Pate gestanden. Im Vergleich sowohl mit der Pop Art (vor allem in der Umsetzung Warhols) wie mit McLuhans Theorie und Praxis der medialen Grenzüberschreitung fällt allerdings auf, wie sehr sich Brinkmanns Projekt mit Blick auf seine tatsächliche wie potentielle *Gegnerschaft* konturiert. Im Folgenden geht es weniger darum, die Entspanntheit, mit der Warhol den Pop-Zugang zur Welt der Dinge und Zeichen glaubhaft als »Liking things« autorisiert und mit der McLuhan/Fiore aus-

Brigitte Weingart

232

gerechnet ein *Buch* als Schauplatz multisensorieller Erfahrung gestalten, einer ›deutschen Verbissenheit‹ gegenüberzustellen. Dennoch lässt sich zeigen, dass Brinkmanns Text-Bild-Experimente gerade dann hinter den dort erreichten State of Art zurückfallen, wenn sie sich in den Dienst einer kulturellen Transgression stellen und die Durchkreuzung von high-low-Grenzen zum eigentlichen Programm erklären. Denn in diesem Fall zementieren sie mitunter die Mediendifferenzen, auf deren Auflösung sie abzielen. So arbeitet die gezielte Trivialisierung der Bilder einem Wiedereintritt der high-low-Hierarchie zu, was sich gerade in der Überlagerung von Medien- mit Geschlechterdifferenzen, wie sie in Porno- und Pin-Up-Zitaten zum Ausdruck kommt, mitunter als Problem darstellt.

5. WAS AUF DER STRASSE LIEGT: TRIVIALES

»1) sehr sparsam triviale (das trivialste vom Trivialen z. B. Hauswurfsendungen) Bilder dazwischen schieben«⁴⁹ – so lautet die erste Regel (von insgesamt neun), die sich Rolf Dieter Brinkmann für die Publikation von *FRANK XEROX' WÜSTER TRAUM und andere Kollaborationen* notiert hat. Brinkmann hatte diesen Band gemeinsam mit Ralf-Rainer Rygulla geplant, mit dem gemeinsam er bereits die 1969 im März-Verlag erschienene, ebenfalls bebilderte Anthologie *ACID. Neue Amerikanische Szene* herausgegeben hatte. Dass *FRANK XEROX* nie erschienen ist, ändert nichts an dem Aufschlusswert dieser programmatischen Anweisung für einen Umgang mit Bildern, der zumindest in jenen Arbeiten Brinkmanns zum Ausdruck kommt, die das Label ›Pop-Literatur‹ provoziert haben. Denn in diesen Arbeiten – das wird an einzelnen Beispielen noch genauer zu zeigen sein – werden Bilder tatsächlich häufig als regelrechte Signifikanten des ›Trivialen‹ eingesetzt.

Aber was heißt hier ›trivial‹? Einem aktuellen Lexikon zufolge bedeutet *trivial* »gedanklich unbedeutend; anspruchslos, alltäglich«.⁵⁰ Mit Bezug auf Brinkmanns Hauswurfsendungen (aber auch auf die Frau im blauen Mantel »mitten auf der Straße«) scheint die etymologisch zutreffende Herleitung präziser, die Hans Christoph Buch in seinen 1972 erschienenen *Kritischen Wäldern* als Motto seinen Essays »Über Trivialliteratur« voranstellt: »lat. *trivium*, / Dreiweg, Wegkreuzung; / übertr. das, was / auf der Straße liegt, / abgedroschen, platt«.⁵¹ Diese Erläuterung hat den Vorteil, dass sie bereits auf die Idee des Vorgefundenen verweist, die nicht nur für Brinkmanns Pop-literarisches Experimentieren mit *Bildern* von Bedeutung ist. Denn die Bildverwendung

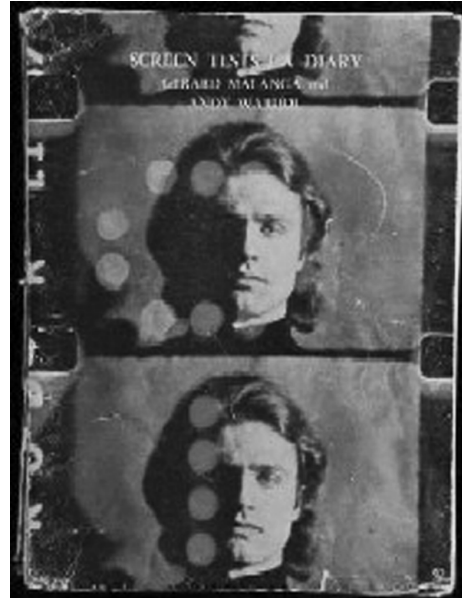
ist Teil einer umfassenden Zitierpraxis, die sich auch in dem geplanten Projekt mit dem sprechenden Titel *Frank Xerox* nicht auf Bilder beschränkt hätte: »8) gelegentlich auch völlig dumpfe Zeitungsnachrichten wie eigene Texte dazwischen schieben auf eigene Seiten (sparsam wie die Postwurfsendungen – Bilder!)«⁵²

Brinkmanns Bild- und Textumgang kennzeichnet, dass er die ausgewählten Bilder als solche bereits als Signale für *lowness* fungieren lässt (zumindest in einer Reihe von Arbeiten; auf Ausnahmen wird zurückzukommen sein). Dies trifft auch für andere Pop-literarische Experimente »um 1968« zu – wobei zu betonen ist, dass sich bei näherem Hinsehen die Situation bereits verkompliziert, indem die high-low-Unterscheidung ihrerseits auf der Seite des »Niedrigen« geltend gemacht und innerhalb des Trivialen eine gezielte Auswahl getroffen wird. Dass diese Trivialitätswirkung selbst entlang genauer Anweisungen konstruiert ist, dokumentieren auch die Korrespondenz mit Schröder und Rygulla über *ACID* sowie seine Ratschläge an den Verlag für die Bebilderung anderer Anthologien. So empfiehlt Brinkmann zum Beispiel für den Almanach des Verlags, der später unter dem Titel *MÄRZ-Texte 1* erschienen ist, eine Aufmachung, die nach dem Vorbild Andy Warhols Intellektualität mit Underground kombinieren und damit auf den aktuellen Szene-Vorlieben entgegenkommen solle.⁵³ Der Brief, in dem dieser Ratschlag formuliert wird, ist das Begleitschreiben zu einer Bildersendung, vermutlich der Fotos der Herausgeber, für die Gestaltung von *ACID* und enthält genaue Anweisungen (um nicht zu sagen: Befehle) über die Art der Präsentation, die darauf abzielt, die mediale Beschaffenheit der Bilder ins Recht zu setzen. Brinkmann besteht nämlich nachdrücklich darauf, dass die Fotos mitsamt perforiertem Rand abgedruckt werden, in gelb auf schwarzem Grund, wobei die Namensangabe nach dem Muster technischer Inskriptionen hinzugefügt werden solle.⁵⁴

Mit diesem Gestaltungsvorschlag (der so übrigens nicht umgesetzt wurde) hat Brinkmann tatsächlich ein zeitgleich kursierendes Element des »Warhol-Looks« zitiert. Denn 1967 haben Warhol und der Factory-Fotograf und Dichter Gerard Malanga in einem gemeinsamen Buch mit dem Titel *Screen Tests/A Diary* Filmstills aus eben jenen so genannten Screen Tests verwendet, denen zwischen 1964 und 66 jede und jeder, der die Factory besuchte, unterzogen wurde und drei Minuten lang möglichst unbeweglich vor laufender Kamera posieren musste. Malanga zufolge geht die Idee zu diesen Tests darauf zurück, dass er Illustrationen für ein Buch brauchte und gute Erfahrungen mit Filmstills gemacht hatte, bei denen die Perforationskante mit abgebildet war.⁵⁴

Brigitte Weingart

234



Andy Warhol/Gerard Malanga, Screen Tests / A Diary (1967)

Dass *ACID* schnell zum Kult-Objekt avancierte, verdankt sich nicht zuletzt der bei aller zur Schau gestellten Lässigkeit hochambitionierten visuellen Aufmachung. Zwischen den literarischen Importgütern aus dem amerikanischen Underground – darunter Texte von William Burroughs, Ted Berrigan, Michael McClure oder Ed Sanders, Essays von Pop-Denkern wie den Literatur- und Medienwissenschaftlern Leslie Fiedler und McLuhan⁵⁶ und ein Interview mit Andy Warhol von Gerard Malanga – finden sich zum Beispiel Comics von Frank O'Hara/Joe Brainard und Robert Crumb, Stills aus Warhol-Filmen, Modelfotografien, Pornobilder und Werbeanzeigen sowie aus solchen Bildern zusammengestellte Collagen. Das Verhältnis von Text und Bild kann dabei keineswegs als ›Illustration‹ gelten, bei dem die Bilder lediglich den Text ›erhellen‹.⁵⁷ Obwohl teilweise thematisch verknüpft mit den Texten, addieren sich die Bildzitate in Kombination mit den Texten eher zu dem diffusen Zusammenhang einer Atmosphäre. Sie reproduzieren und produzieren ein ›Lebensgefühl‹ – ein Text-Bild-Effekt, der mit demjenigen von Lifestyle-Magazinen vergleichbar ist, auch wenn in *ACID* der Glamour der Modelfotografien durch die Verwendung von ›Schmuddelbildchen‹ und dezidiert Hausgemachtem konterkariert wird.

Wenn Brinkmann zum Prinzip des Buches erklärt, dass darin möglichst kein Platz frei bleiben und Texte und Bilder in maximaler Dichte aufeinander folgen sollen,⁵⁸ dann hat er damit offenbar eher das Modell der Zeitschrift bzw. des Fanzines im Auge als jene konservative Buchgestaltung, die an der Au-

ratisierung von Schrift schon durch deren großzügige Rahmung durch weiße Seiten beteiligt ist. (Unter Buchgestaltern gilt der Seitenrand als Maßnahme, die optische Umgebung der Buchseite außen vor zu halten, also eine Grenze nach Außen zu errichten⁵⁵ – kein Wunder, dass im Gegenzug in Pop-Texten häufig insbesondere die bebilderten Seiten mit Anschnitt präsentiert werden.

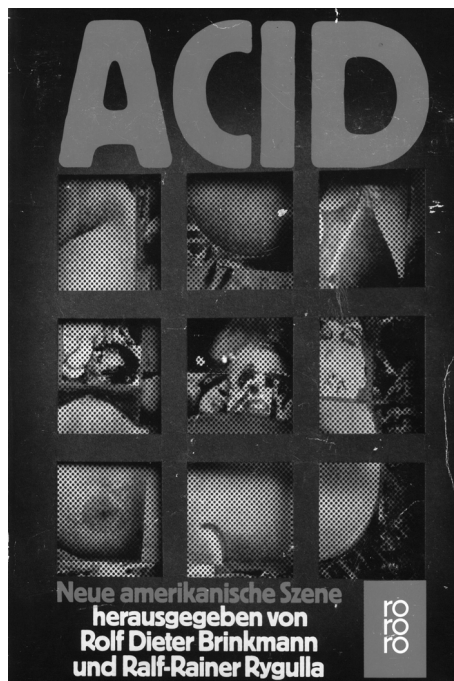
Es ist nicht zu übersehen, dass sich *ACID* nicht nur inhaltlich, sondern auch visuell im Kontext der sexuellen Befreiungsbewegungen verortet. So lautet denn auch Brinkmanns unmissverständliche Anweisung zur Bebilderung an den Verlag, dass der Band visuell stärker auf Sex setzen solle – ein Effekt, der durch den collagenhaften Einsatz einschlägiger Bilder von weiblichen Genitalien herzustellen sei.⁶⁰ Auch wenn das Ergebnis sich etwas konventioneller darstellt, als es sich in diesem Brief anhört (und als Brinkmanns später entstandenes Text-Bild-Buch *Schnitte*), bleibt die Strategie erkennbar: Die Obszönität der Bilder erweist sich als offensive Geste der Inklusion eines Materialbestands, der seiner massenhaften Verbreitung zum Trotz bislang nicht nur aus der ›hohen‹ Literatur, sondern auch aus dem bild- und sogar fotografiegeschichtlichen Kanon ausgeschlossen war.⁶¹ Schon der Etymologie des schwierigen Begriffs »obszön« ist dieser Ausschluss eingeschrieben: *ob-scenus* bezeichnet den unsichtbaren Ort ›vor, gegenüber oder außerhalb der Szene‹ (von lateinisch *scaena*, Bühne). Mit Pin-Up-Zitaten und Pornobildern soll *ACID* also vor aller Augen stellen, was bisher *off scene* verbannt wurde und im Untergrund zirkulierte, im literarischen Underground – seinerseits eine Off-Szene – der USA jedoch, deren Import in bundesrepublikanische Verhältnisse sich die Anthologie vorgenommen hat, bereits auf die Bühne gebracht wurde.

Die visuelle Strategie, die der Bebilderung von *ACID* zu Grunde liegt, verfährt analog zur zeitgleich aktiven, ebenfalls US-amerikanischen Dirty Speech-Bewegung – die ihrerseits in den Texten des Buchs stark vertreten ist – und kann insofern als Manifestation einer *Dirty-Picture*-Bewegung gelten. In beiden Fällen handelt es sich um transgressive Praktiken, die mit der Überschreitung von Grenzen (inklusive und insbesondere von Grenzen des guten Geschmacks) nicht nur deren Existenz unterstreichen, sondern auch ein Jenseits dieser Grenzen reklamieren. Allerdings ist die Verteilung dieser beiden Ambitionen von Fall zu Fall unterschiedlich zu bewerten: Während der Gestus bloßer Provokation mit dem Tabubruch die Grenzüberschreitung als solche programmatisch setzt (was für weite Teile der Dirty-Speech-Aktivitäten zutrifft), stehen Versuche, eine andere oder Gegen-Kultur der Sichtbarkeit und Sagbarkeit von Sexualität von Recht zu setzen, zusätzlich vor der Aufgabe, attraktive Alternativen zu bieten.

Brigitte Weingart

236

Sowohl für diejenigen Texte und Bilder, die sich als solche klar unterscheiden lassen, wie für die Text-Bild-Genres, die in *ACID* in Form von Comics und Collagen integriert sind, lässt sich feststellen, dass beide Ebenen bedient werden – und dies gelegentlich und bestenfalls in ein und derselben Arbeit. Bereits das Buchcover setzt klar auf »Sex!«, aber keinesfalls nur auf einen plakativen Tabubruch – zumindest in der Version, in der das Buch bis heute neu aufgelegt wird, die sich von der Originalausgabe aber nicht hinsichtlich des Bildmotivs unterscheidet.⁶² Fragmente (mindestens) eines nackten (Frauen-) Körpers geben diesen ebenso zu sehen, wie sie ihn verbergen, was durch eine Reproduktionsweise unterstrichen wird, die das Gesehene überdeutlich als medial vermittelt erscheinen lässt. Schon die Rasterpunkte (ein Rasterklischee zerlegt ein Foto beim Druck in einzelne Farbelemente, die sich bei einer »gelungenen« Reproduktion zu einem einheitlichen Bild fügen), weisen die Bildzitate unübersehbar als Zitate aus, als Reproduktionen von Reproduktionen – ein Effekt, den etwa zeitgleich Sigmar Polke regelrecht als Markenzeichen etabliert und zum Beispiel in der Arbeit *Bunnies* verwendet hat.



Rolf Dieter Brinkmann/Ralf-Rainer Rygulla,
ACID (1969)



Sigmar Polke,
Bunnies (1966)

In beiden Fällen – dem Cover von *ACID* und Polkes *Bunnies* – haben die »dots« den Effekt, dass sich das *Bild der Frau* mit dem Topos der *Frau als Bild* überlagert, wobei letzteres zu erstem in eine Konkurrenz tritt, die den fetischistischen Genuss verkompliziert: Die fetischistische Struktur wird zu deutlich thematisiert. Auch wenn der fetischistische Blick nach der paradoxen Regel funktioniert »Je sais, mais quand même« – so genau will es der genießende Betrachter im Moment der Anschauung selbst dann vielleicht doch nicht wissen. Darüber hinaus setzt das doppelte Cover – in der Originalausgabe von *ACID* liegt die Schicht mit den ausgestanzten Gittern über der Collage und erzeugt so eine burleske Version bildlicher »Tiefe« – die Bildelemente als in Unordnung geratenes Mosaik in Szene und legt nahe, das gesamte Arrangement als Puzzle (man denke an die Verschiebepuzzles aus Plastik, die die Herstellung des Ausgangsbilds zur Denksport-Aufgabe machen) oder auch – à la Nam June Paik – als Anordnung nicht zueinander synchronisierter Fernsehbildschirme zu lesen. Nicht zuletzt wird auf jene Schlüssellochperspektive angespielt, die aus der Inszenierung von Pornografie bekannt ist (und deren Pseudo-Intimität durch die gleichzeitige Lesart »Sex auf allen Kanälen« konterkariert wird).

Wenn hier der Cover-Collage von *ACID* und Polkes *Bunnies* sowie zuvor den Arbeiten von Warhol und Duchamp ein reflexiver Umgang mit dem Topos der »Frau als Bild« zugute gehalten wird (und damit also ausgerechnet männlichen Autoren/Künstlern), so ist das gerade mit Bezug auf pornografische Bilder erläuterungsbedürftig. Schließlich hat insbesondere die feministische Forschung den Konnex zwischen visuellen Repräsentationen von Frauen und einem phalozentristischen skopischen Regime gerade am Beispiel der Pornografie nachgewiesen, die demzufolge Frauen zum Gegenstand männlichen Lustgewinns objektiviert. Dem liegt die psychoanalytische Diagnose zugrunde, dass die Frau bzw. ihr Bild als »Symptom« (Lacan) des Mannes fungiert, da sie dem männlichen Gegenüber die Verkörperung seines konstitutiven Mangels abnimmt und ihm so die eigene fiktive Vollkommenheit widerspiegelt. Die Verwandlung der Frau als Bild zum Fetisch (und damit zum Phallusersatz) ist in dieser Funktion als symbolische Leerstelle, auf die jene fundamentale Unzulänglichkeit projiziert wird, bereits strukturell angelegt.

Die Dichotomisierung von Blicken und Angeblicktwerden, die dem männlichen Träger des Blicks einerseits dem weiblichen Objekt andererseits gegenüberstellt, wie sie insbesondere (und überzeugend) seitens der feministischen Medientheorie ausgearbeitet wurde,⁶³ hat allerdings auch zu einer Zementierung der Perspektive auf insbesondere realistische bzw. illusionistische Bilder als gleichsam *per se* »verführerisch« beigetragen.⁶⁴ Das pornografische

Brigitte Weingart

238

Bild, erst recht in der zunehmenden Perfektionierung des visuellen Verismus durch die Fotografie, erscheint aus dieser Perspektive als regelrechte Inkarnation des Bildlichen als Fluchtpunkt fetischisierender Schaulust – und das indexikalische (fotografisch, filmische) Bild als »inhärent pornografisch«.⁶⁵ Die Pornografie-Expertin Linda Williams plädiert mit guten Argumenten dafür, dieses Modell des Sehens und entsprechend eines visuellen Genießens, das in der Rede von der »Erektion des Auges« (Jean Clair) seine Zuspitzung findet, zwar als einen Fall unter anderen weiterhin der kritischen Analyse zu unterziehen. Sie setzt ihm jedoch eine »*Erotik der zuschauenden BetrachterInnen*« entgegen, die die aktiv-passiv-Verteilung des herkömmlichen Modells relativiert. In Konkurrenz zur Auffassung, dass Schaulust immer mittels eines »okulare[n] Substitut[s]« für ein per se entzogenes Objekt (pseudo-) befriedigt wird, tritt damit ein Insistieren auf der »Sensation einer körperlichen Berührung«.⁶⁶ Diese Re-Perspektivierung trägt nicht zuletzt der Tatsache Rechnung, dass selbst für heterosexuelle Männer produzierte Pornos auch von Frauen rezipiert werden können (und historisch nachweisbar auch wurden, wenn nicht soziale Zwänge, die zweifelsfrei außerhalb des Bildes liegen, sie davon abgehalten haben).

Die erwähnten Beispiele, in denen der Topos der Frau als Bild selbst ins Werk gesetzt wird, lassen sich kaum als Bebilderung von Williams' Auffassung interpretieren, auch wenn gerade Brinkmanns Plädoyer für die sinnliche Involvierung des Autors als Empfänger multimedialer Einschreibungen den Aufbruch in eine ähnliche Richtung vorschlägt. Sie setzen deutlich beim alten Modell an, doch wenn als ein Ausweg aus der Situation, die als variantenreiches Gegenüber von männlichem Voyeurismus und weiblichem Blickfang gedacht wird, das Spiel mit ihren Bedingungen als Maskerade gewürdigt wird,⁶⁷ so leisten sie immerhin eine nachträgliche Maskierung der fetischisierten Bilder, indem sie sie als Serienprodukte inszenieren (Warhol), auf burleske Weise »*transgendern*« (Duchamp) oder durch Bildstörungen verschleiern (Polke, das *ACID*-Cover).

6. INTERMEDIALITÄT UND »INTER-SEX«

Die visuelle Dominanz von Körperbildern in *ACID* entspricht dem Hang zum Pornografischen auf Seiten der Texte. Während einer Reihe von Bildern und Texten in *ACID* wohl kaum ein besonders »kompliziertes« Verhältnis zu den Porno- und Pin-Up-Praktiken, die sie zitieren, gutgeschrieben werden kann,⁶⁸ sind andere im besten Sinne symptomatisch für eine weitere Grenzüberschrei-

tung der 60er Jahre, nämlich jene der Geschlechtergrenzen. So singt Parker Tyler in dem Beitrag »Männer, Frauen und die übrigen Geschlechter oder: Wie es euch gefällt, so könnt ihr es haben« ein »Loblied auf die sexuelle Emulsion«, wie sie etwa in dem Dokumentarfilm *The Queen* (über eine Miss-Wahl unter männliche Transvestiten) oder Filmen von Jack Smith oder Andy Warhol zum Ausdruck komme,⁶⁹ die auch zur Bebilderung zitiert werden.



Aus: ACID (1969)

Liest man Parkers Text heute, versteht man besser, warum Judith Butler mitunter vorgeworfen wird, sie habe mit ihrer Lektüre von Gender-Parodien und Drag als »performativer Subversion«⁷⁰ nur für akademische Zusammenhänge reformuliert, was in der betreffenden Szene längst als selbstverständliches Wissen zirkulierte. So konstatiert Parker für die Zuschauerperspektive auf *The Queen* eine Verschiebung von der Attitüde des *Camp*, die die Möglichkeit einer doppelten Lesart des präsentierten Geschlechts in Genuss umwandelt, hin zur Diffusion der Differenz von männlich/weiblich, die selbst *Camp* noch zu Grunde liegt:

Brigitte Weingart

240

Doch hat der Spaß heute eine ernste Bedeutung. Denn indem die jungen Männer ihre inhärenten femininen Züge formal überbetonten, erwiesen sie sich als Geschlecht besonderer Art – ein Geschlecht, das sich der Bestimmung nach den groben und banalen Kategorien Heterosexualität-Homosexualität-Bisexualität entzieht. Dieses überständige Geistertrio aus dem Sexkatechismus ist im Begriff, abzutreten. Es ist lächerlich und senil. Es ist, in der Tat, ein wissenschaftlicher Skandal.⁷¹

Während Parker als veritabler Vertreter einer Queer Theory avant la lettre gelten kann, wird die sexuelle Differenz von anderen Beiträgern mitunter gegen deren besseren Willen auf recht traditionelle Weise affirmiert. Auch Leslie Fiedler, der kurz vor dem Erscheinen von *ACID* mit seinem Aufruf zur literarischen Grenzüberschreitung eine Debatte ausgelöst hatte,⁷² setzt zwar aufs Androgyne und sieht in dem »antimännliche[n] Anti-Held« der postmodernen Literatur den Repräsentanten einer »nach-humanistische[n], nach-männliche[n], nach-weiße[n] und nach-heroische[n] Welt«.⁷³ Doch für den Fluchtpunkt der Grenzüberschreitung wird wiederum die traditionelle Topik des Weiblichen bemüht und überstrapaziert. Und McLuhan spekuliert (gemeinsam mit George B. Leonard) über »Die Zukunft der Sexualität«, indem er diese mit Mediengeschichte verschaltet: Während der Buchdruck und das industrielle Zeitalter »hochspezialisierte und -standardisierte Männer und Frauen« geschaffen habe – aggressive, ehrgeizige, logisch und abstrakt begabte Männer und emotionale, intuitive, praktisch begabte und unterwürfige Frauen – werden sich im elektrischen Zeitalter diese Grenzen zugunsten einer »gemeinsamen Menschlichkeit« verwischen: »In einer unspezialisierten Welt der Computer und Maschinen werden Sensibilität und Intuition mehr wert sein als kalte Logik«.⁷⁴

Gegen diese Diagnosen spricht einiges, nicht zuletzt, dass ihnen außer uralten Klischees auch eine Essentialisierung von Geschlechtsidentität zu Grunde liegt, die sich auf »das unveränderbare Wesen von Mann und Frau« begründet und die unveränderbare »Biologie« gegen »Sitten, Manirismen und Kleidungen« ausspielt: »Vive la difference«, wie der Franzose zu sagen pflegte.⁷⁵ Die Grenzverwischung auf der Oberfläche ließe demnach die »Tiefendifferenz« nur deutlicher hervortreten – eine Argumentationslogik, die zwar innerhalb der McLuhanschen Utopie, dass durch elektronische Medien eine Art Naturzustand zweiter Ordnung erreicht werde, einigermaßen plausibel ist, jedoch ausgerechnet von seiner Tendenz zur Homophobie und dem allzu hartnäckigen Versuch, das Modell der Familie zu retten, untermauert wird.⁷⁶

Trotzdem lenken diese Spekulationen die Perspektive auf den Zusammenhang zwischen Mediengeschichte und Geschlechterrollen, und damit auch auf jene Hybridbildungen von Gattungen und Medien, die mit McLuhan als »Bastarde« aufgefasst werden können. In seinem programmatischen Nachwort »Der Film in Worten«, in dem von Bildern nur die Rede ist, diese aber nicht »vorkommen«, beschäftigt sich auch Brinkmann mit dem Zusammenhang von *gender* und *genre* und stellt fest, dass sich die Sprengung von Gattungsgrenzen auf die Entgrenzung von Geschlechterrollen auswirke – und vice versa:

Also ist in jedem Fall zu fragen, in welchem Übermaß die spezifisch »gedichthafte« Struktur eines Gedichts oder die spezifisch »romanhafte« Struktur in einem Roman etc. von einem Autor zerlegt und neu arrangiert werden muß, so daß das Klischee sexuellen Rollenverhaltens, das den einzelnen weiterhin festhalten möchte, in der Struktur des Gedichts, Romans etc. selber sich nicht mehr auswirken kann – und genau das, der Grad des Zerlegens und Arrangierens, verändert auch die alte, hübsche Frage nach dem »Sinn« eines Gedichts, Romans etc., da sie ihrerseits ein gesichertes Selbstbewußtsein von der jeweiligen »spezifischen« Geschlechtszugehörigkeit des Fragestellers zur Voraussetzung hatte, das heute im Tun (Verhalten) längst nicht mehr eindeutig ist...⁷⁷

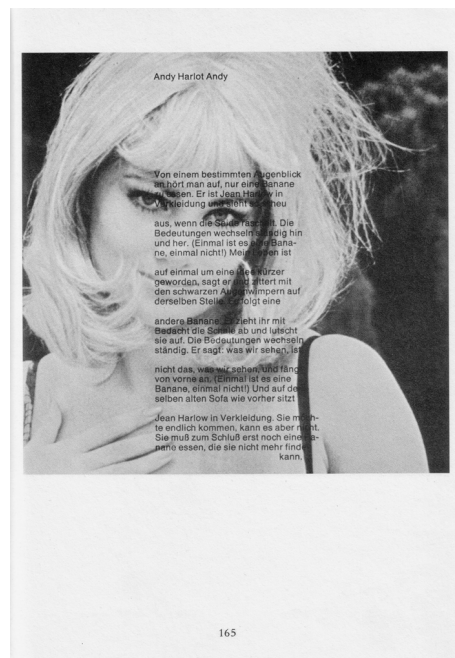
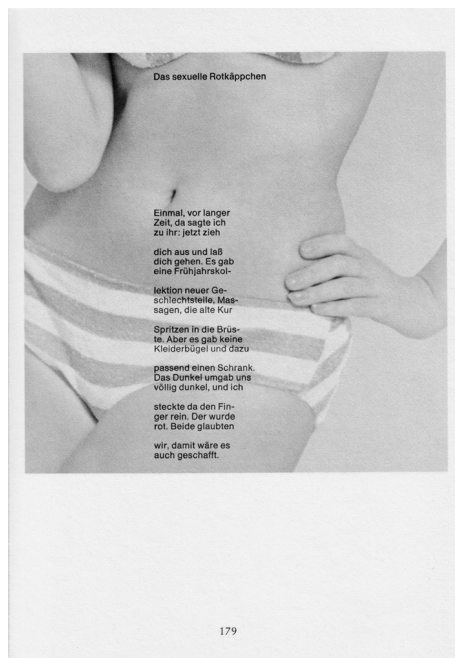
So strukturalistisch instruiert diese Anweisung klingen mag, sind es doch vermutlich eher die durchaus als Form der Ideologiekritik entworfenen Cut-up-Verfahren von William Burroughs (bzw. Brian Gysin), die für diese Überlegungen Pate standen. Denn Burroughs' hat das »Zerlegen und Arrangieren« qua Cut-up als Strategie aufgefasst, mittels derer die reibungslose Übermittlung von »ansteckenden« Botschaften unterbrochen und gestört werden kann. Eine Voraussetzung dieses interventionistischen Modells ist, dass Sprache, Bilder und generell Medien als »Viren« konzeptualisiert werden, denen mit den ihrerseits viralen Verfahren der Zerstückelung und zufälligen Rekombination von Text-, Bild- und Tonmaterial zu begegnen ist.⁷⁸ Fraglich ist allerdings, ob der Einfluss dieser Vorstellungen auf Brinkmann auch für den gendertheoretischen Input veranschlagt werden kann, wenn man bedenkt, dass Burroughs seine eigene – lebenspraktische wie »literarische« – Homosexualität nicht vor misogynen Ausfälligkeiten bewahrt hat, die sehr einschlägige »Klischees sexuellen Rollenverhaltens« aufrufen.⁷⁹

Die Frage, inwiefern hier tatsächlich, wie Pop häufig zugute gehalten wird, »Geschlechterrollen ins sogenannte Rollen gebracht« werden,⁸⁰ stellt sich

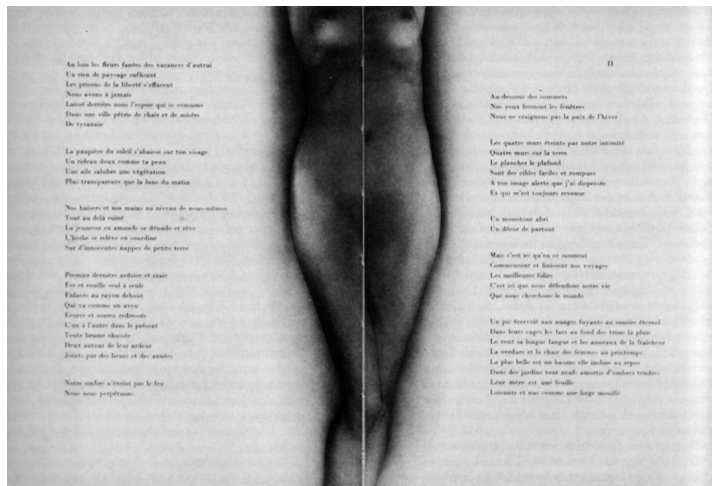
Brigitte Weingart

242

auch im Hinblick auf Arbeiten Brinkmanns, die eine Gattungsüberschreitung als Bastardierung von Text und Bild erproben. »[W]ir sind in die Zone des ›Inter-Sex‹ eingedrungen«, heißt es in »Der Film in Worten«.⁸¹ Tatsächlich wird dieser Eindruck beim Durchblättern von *ACID* nicht nur durch die vielen Bilder von androgynen Jugendlichen und Dragqueens ›illustriert‹. Er wird auch miterzeugt durch das ›Zwitterhafte‹ des Buches selbst, in dem die Hybridisierung von Text und Bild sich nicht nur in den schon einschlägigen bi-medialen Genres wie Comics manifestiert. Sie zeigt sich auch als Verwischung der Unterscheidung von Schrift und Bild im *Schriftbild* oder in der Verwendung von Bildern als Hintergrund des Textes. Das zuletzt erwähnte Verfahren wird in Brinkmanns Gedichtzyklus *Godzilla*, der auf Bildern aus der Werbung für Büsten- und Bademoden gedruckt wurde,⁸² direkt mit der Geschlechterthematik verknüpft. Während in diesen Arbeiten die Bilder durch die Ausschnittsvergrößerung bestimmte Körperteile fokussieren und deren implizite Sexualisierung in der Reklame als solche betonen, geht es in den Texten ganz explizit um Sex, genauer gesagt um nicht weniger als das Verhältnis von Sex, Medien, Gewalt und Tod. Durch diese Drastik unterscheiden sie sich auch von den vergleichbaren Fotopoemen, die Paul Éluard und Man Ray für die

Aus: Rolf Dieter Brinkmann, *Godzilla* (1968)

Gedichtsammlung *Facile* (1935) erstellt haben und mit denen die romantische Verklärung der ›Frau als Bild‹ eher ungebrochen fortgeschrieben wird.



Aus: Paul Éluard/Man Ray,
Facile (1935)

In *Godzilla* gehen die Bild- und Text-Botschaften unterschiedliche Allianzen ein; manche Texte sind eher plump-obszön, aber in den meisten (und in den besseren) Fällen entsteht ein grotesker Widerspruch, weil die Texte die sexuellen Phantasien schamlos ausbuchstabieren, die von den keuschen Bildern aufgerufen, aber nicht eingelöst werden. Ein Gedicht trägt den Titel »Andy Harlot Andy« und spielt auf Andy Warhols Film *Harlot* (1964) an, in dem der Transvestit Mario Montez, als Jean Harlow verkleidet, 70 Minuten lang eine Banane nach der anderen isst. »Die Bedeutungen wechseln ständig hin und her. (Einmal ist es eine Banane, einmal nicht!)«.⁸³ So wie bereits Warhols *Harlot* die sexuelle Rhetorik des Unterschwelligen im Hollywood-Films parodiert, so wird in *Godzilla* das Zusammenspiel von Text und Bild in der Werbelogik gewissermaßen fehlzitiert, nämlich gegen ihre Intention verwendet – wenn auch nicht aufgegeben: das ist der Clou jeder Parodie.

7. FLICKERMASCHINE

Nicht allen Arbeiten Brinkmanns, die Texte mit Pin-Up- oder Porno-Zitaten kombinieren, lässt sich zugute halten, dass sie den Topos der ›Frau als Bild‹ auf irgendeine Weise verkomplizieren, parodieren oder was man in Pop-Praktiken noch an subversivem Potential hinein projizieren mag. Das verdeut-

Brigitte Weingart

244

licht etwa Brinkmanns Beitrag zu der Anthologie *Supergarde* (1969), einem mit *ACID* vergleichbaren Folgeprojekt zur deutschsprachigen Szene, mit dem Titel »Flickermaschine«.⁸⁴ Der Text wird von Bildleisten aus jeweils drei Bildern durchbrochen, zumeist Detailaufnahmen von Brüsten oder von Gesichtern, lachend oder beim Sex, dem Betrachter laszive und/oder schmachthende Blicke zuwerfend, die offenbar aus Pornos und Zeitschriften ausgeschnitten sind.

schwärzlich abgeschattete Häuserfronten. Niemand ist mehr da. *Die wenigen Sätze, die noch verständlich sind, sind Endsätze?* Man hält das für eine der üblichen Gesten, den »feuchten Glanz«, wenn man so will, während gleichzeitig der Raum sich schließt zu einem Bild, das andere Bilder nach sich zieht, die alle sich ähneln, die Widersprüche darin sind ausgelöscht, sprachlose Partikel des Bewußtseins, das in der einströmenden Kälte verdampft. Aufgeklappt liegt das Gehirn ruhig unter der Glasglocke und zeigt über Stunden keine Veränderung. Die Erinnerungen sind immer gleich. Sie sammeln sich an bestimmten, vorher festgelegten Punkten und tropfen langsam aus der in sich



gedrehten farblosen Masse. Das Gehirn »schwitzt«. Die ausgeschiedene glasige Flüssigkeit wird in Reagenzgläsern aufgefangen, unterkühlt und in Ampullen abgefüllt. Eine Injektion dieser Flüssigkeit wirkt augenblicklich. *Ich sah einen Mann, der sich mit einer rostigen Blechdose die Genitalien abgeschnitten hatte. Vorne war alles rot. Er stand einfach da und bot den Vorübergehenden das schlaffe Gehänge an, das halb in eine Zeitung eingeschlagen war.* Das ist schon lange her. An einer anderen belebten Stelle der Innenstadt tauchte er wieder auf, vorne alles rot, das schlaffe Gehänge lose in einen Fetzen Zeitungspapier eingeschlagen. *Er hatte die ganze Innenstadt im Kopf.* Die Straßen wurden kontrolliert. Funksprüche ins Polizeihauptquartier, wo weitere Gruppen von Beamten in Zivil auf Abruf warteten. Wagen stehen mit laufendem Motor im Innenhof. Das gleichmäßig rot ausgeleuchtete Fenster im Hinterhof erlischt. Laing meint, daß einige Varianten der Bewußtseinspaltung nicht mehr als zu heilende Krankheiten



anzuschauen sind, sondern als »Aufbrüche in eine unbekannte psychische Dimension«. Rudolphplatz, o Uhr 48. Liz Taylor schreibt in ihren Memoiren, Seite 127, Lichtenberg-Verlag 1966, schon lange her: Nun stellen Sie sich vor, kurz bevor ich zu Bett

83

Aus: Rolf Dieter Brinkmann.
Flickermaschine (1969)

Zwischen diesen zu anonymen Bildern geronnenen Phantasmen finden sich solche von Stars wie Elvis oder Marilyn Monroe sowie von einem mutmaßlich aus einem Film zitierten Transvestiten. Als »materiale« Bilder sind sie Teil jenes »Bewußtseinsfilms«, den der Text mit Worten evoziert und der ebenfalls für Burroughs' Schreiben eine zentrale Rolle spielt.⁸⁵ Denn die »Flickermaschine« projiziert offenbar die inneren wie äußeren Bilder – »*Er hatte die ganze Innenstadt im Kopf*«⁸⁶ – einer Figur, die sich mittels Tabletten und Schlafentzug einem Selbstexperiment unterzieht, das im Text assoziativ mit dem Leben und

vor allem dem Sterben Marylin Monroes in Verbindung gebracht wird. Brinkmann inszeniert diesen Film in Worten als Loop: eine Minute, die sich ständig wiederholt. Das ermöglicht ihm, die durch die körperliche Extremsituation verstärkte Vielschichtigkeit des Wahrgenommenen, das Flickern des Films, der Linearität der Schrift zu beugen – ein Verfahren, bei dem ihm die Bildzitate zu Hilfe kommen. Gerade durch ihren fragmentarischen, aber auch ›cleanen‹ Charakter schaffen diese eine visuelle Analogie zum ›geglätteten‹ Cut-up-Verfahren des Textes, in dem harte Brüche auf der Satzebene, wie sie beim Zerschneiden entstehen, abgemildert wurden.

Weil sich die Bilder in diesem Text nicht als Illustrationen erschließen, bleiben sie jedoch tendenziell ›unlesbar‹. Der Funktion einer Verankerung der Bildbedeutung, wie sie Barthes der Bildlegende zuschreibt, kommt der Text in seiner als solche ausgestellten Konfusion nicht nach. So fungieren die Bilder letztlich vor allem als Signale für Sex und Trivialitäten – als impliziter Kommentar zum Zusammenhang von Fetischisierung und Idolatrie, wie er für die fragmentarisierten Körperbilder auf dem *ACID*-Cover veranschlagt wurde, erschließen sie sich erst einer kontextualisierenden Lektüre, dem jedoch das Pathos der Unmittelbarkeit des Gesamttextes entgegenarbeitet.

Als »Bastardierung« ist auch jene Entgrenzung der Unterscheidung von Text und Bild aufzufassen, die Brinkmann etwa in »Vanille« praktiziert, seinem Beitrag für den bereits erwähnten Almanach des März-Verlags *März-Texte 1* (1969, später gemeinsam mit den März-Texten 2 veröffentlicht als *März-Mammut*). Denn während in »Flickermaschine« Text- und Bild-Ebene im Layout klar unterscheidbar sind, werden in »Vanille« verschiedene Register gezogen, diese Unterscheidung zu problematisieren, und mit ihr die Genrezugehörigkeit der Arbeit: Ausschnitte aus Zeitungen und Magazinen – wieder erzeugen Zitate von Pin-Ups einen im Wortsinne ›billigen‹ Sexualisierungseffekt – werden mit Gedichtpassagen, Tagebucheinträgen, nacherzählten Kinodialogen und Briefzitate kombiniert (zum Beispiel aus der Korrespondenz mit Walter Hinck, seinerzeit Germanist an der Universität Köln, dessen Privatadresse zitiert wird, wobei die unfreiwillig poetische Ortsangabe »50 62 Hoffnungsthal« als einzig fett Gedrucktes auf der Seite hervorgehoben wird).⁸⁷ Unregelmäßige Wechsel von Typografie und Schriftgröße sowie auffällig vergrößerte Satzzeichen lenken – nach dem Vorbild etwa der Kalligramme Apollinaires – die Aufmerksamkeit auf die Bildlichkeit der Schrift. Zusätzlich erfordern sowohl die Zeilenanordnung auf der Buchseite wie der ›Störfaktor‹ der Bilder eine sprunghafte Lektüre. Als aufschlussreich erweist sich hierzu eine Anmerkung Brinkmanns – denn als dezidiert selbstreferentielle Arbeit ist das Gedicht mit Anmerkungen

Brigitte Weingart

246

versehen⁸⁸ – über Rahmen, zu der ihn der Trauerrand einer Todesanzeige veranlasst, mit der er das Gedicht enden lässt:

Die ›Libidoflüssigkeit‹, die jeden genauen Umriss in der Schwebel hielt,
erstarrt zu jenem kleinen Kästchen: *des Photoapparats, der Todesanzeige,
des Comic-Bildchens*. . . um im ›Bild‹ zu bleiben, d. h. im Gedicht »Vanille«:
Reflexion, *eine Sache geworden*, hat ihr eigenes Leben und stirbt
ihren eigenen Tod. »Mach den Flimmerkasten an!« Carl sieht Fernsehen.⁸⁹

Das erwähnte ›Ausfransen‹ der Text- bzw. Text-Bild-Übergänge wird damit als lebens- (bzw. libido-) nahe Verflüssigung ausgewiesen. Gleichzeitig kommt hier jener mortifizierende Aspekt insbesondere des fotografischen Bilds ins Spiel, der in Brinkmanns Bildauffassung eine zentrale Rolle spielt – Stichwort »Standphotos«, bezieht sich doch dieser Begriff auf die still gestellten Aufnahmen aus den bewegten Szenarios eines Films. Das steht nicht notwendig im Widerspruch zur Verwendung von Bildern als Signifikanten des Lebens, die einer ›toten‹ literarischen Tradition entgegenstellt werden. Denn paradoxerweise steht Fotografie (als Praxis und als Metapher) dafür ein, das Erlebte – womit auch ein erlebtes Objekt gemeint sein kann – für den Zeitpunkt der ›Aufnahme‹ in seiner flüchtigen, aber eindringlichen Dichte zu erfassen.

Eine vergleichbare Paradoxie ist in Brinkmanns Fotoästhetik dort am Werk, wo sie sich als ›Eindrucksästhetik‹ erweist: Etwas Unbedeutendes, Alltägliches dringt ins Wahrnehmungsfeld ein und gewinnt dadurch an Tiefe. In »Vanille« ist einmal von »massieren« die Rede,⁹⁰ womit deutlich auf McLuhans Diktum angespielt wird, das Medium sei die Massage, weil es – jenseits von Inhalten – die Körper des Rezipienten treffe. Die Perspektive auf Oberfläche ist darüber hinaus ausdrücklich an den Verfahren Warhols und der Pop Art angelehnt: »*allein Oberflächen, wie jeder weiß, sind ›tief!‹*«⁹¹, heißt es in den Anmerkungen zu »Vanille« und zum Titel des Gedichts, der durch ein Päckchen Pudingpulver angeregt wurde.

In »Vanille« ist also nicht nur sehr viel von Bildern die Rede, sondern auch von der neueren Geschichte der Bildenden Kunst – teilweise aber auch in dezidiert Abgrenzung. Dass der Effekt der oben beschriebenen sprunghaften Lektüre an jene Entautomatisierung erinnert, die aus Avantgarde-Strategien bekannt ist, bleibt dennoch unvermeidlich. Offenbar geht es Brinkmann mit der Verwendung vorgefundener Materials um eine bestimmte Adressierungsweise, um die Herstellung einer wirkungsvollen Oberfläche und nicht um die bloße

Umsetzung eines Konzepts. Dennoch gehen seine Verfahren das Risiko ein, dass die offensichtliche Durchkreuzung der high-low-Grenze zur dominanten Botschaft wird, die die möglicherweise subtileren Text-Bild-Kalküle überschreibt – ein Problem, dass sie mit ihren Vorgängern wie der »found poetry«, den »objets trouvés«, aber auch den »readymades« teilen. Deren »Erfinder« Duchamp wird in »Vanille« ausdrücklich gewürdigt – allerdings für seine Auffassung, dass der Betrachter die Bilder »mache«.⁹² Dieses Risikos, dass Trivialisierung selbst zum Konzept erstarrt, scheint sich Brinkmann bewusst zu sein, plädiert er doch in »Vanille« einmal mehr – mit Warhol – für die Verwendung von Abfall,⁹³ aber nicht als Statement an sich: Abfall ja, aber attraktiv muss er sein. »Attraktivität« kann dabei durchaus als Kategorie gelten, die sich Brinkmann am Umgang der Pop Art mit den Objekten der Alltagskultur abguckt hat, die ja, entgegen einer vereinfachenden Zuschreibung, auch nicht *alles*, »was auf der Straße liegt«, als »kunstfähig« nobilitiert, sondern ihrerseits hochgradig selektiv verfährt.

Dass der Umgang mit Trivialitäten selbst auf einem genauen Kalkül beruht, kommt zu kurz, wenn Pop-Texte auf ihre Stoßrichtung als Gegen-Diskurs zu kulturellen Reinheitsgeboten und zu einer Literatur des Hohen Tons reduziert werden. Auch und gerade im Pop erweisen sich Text-Bild-Verhältnisse als »Flickermaschinen«, die, einmal in Bewegung gesetzt, kulturelle Grenzbeziehungen und Werteunterscheidungen als solche in den Blick rücken und sich an ihrer Dynamisierung beteiligen, sich dabei aber auf keinen archimedischen Punkt außerhalb dieser Verhältnisse (Off-Scene) verlassen können.

- 1 Zum Zusammenhang von Pop und Grenzüberschreitung vgl. Diedrich Diederichsen: Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch, in: RowohltLiteraturMagazin 37 (1996) [»Pop-Technik-Poesie. Die nächste Generation«], S. 36–44.
- 2 Vgl. dazu Andreas Huyssen: After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism, Bloomington 1986; W.J.T. Mitchell: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago/London 1994.
- 3 Mit der Bezeichnung »Pop-Texte« (im Unterschied zu Pop-Literatur bzw. Pop Art) wird erstens versucht, die Festlegung auf den entweder literarischen oder künstlerischen Produktions- und Rezeptionsrahmen, dem die so benannten Arbeiten gerade zu entgehen versuchen, zumindest einzuklammern; wie sich zeigen wird, hieße es die Rolle von Kontexten zu unterschlagen, würde man die Provenienz im System der Literatur oder der Bildenden Kunst unberücksichtigt lassen. Das verdeutlichen bereits die unterschiedlichen Traditionen des Künstlerbuchs einerseits sowie der literarischen Versuche, das Medium Buch intermedial »umzufunktionieren« (die dieser Text fokussiert), andererseits. Die Bezeichnung »Pop-Texte« hat zweitens den terminologischen und heuristischen Vorzug, dass damit die Vorzüge eines erweiterten, medienübergreifenden Text-Begriffs (wie ihn etwa Roland Barthes vorgeschlagen und praktiziert hat) genutzt werden können, um den Gegenstandsbereich auf einen vorläufigen gemeinsamen Nenner zu bringen, der dann mit Blick auf Subunterscheidungen wie Schrift bzw. Sprache versus Bild wiederum ausdifferenzieren ist. Vgl. dazu auch die Einleitung zu diesem Band.

Brigitte Weingart

248

- 4 »Popthink« – so die Diagnose von Dudley Young (ders.: Are the Days of McLuhanacy Numbered?, in: The New York Times, 8.9.1968).
- 5 Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle – Understanding Media [1964], Dresden/Basel 1995 (erste dt. Übersetzung von M. Amann, Düsseldorf/Wien 1968), S. 84 ff. Zu Bilderschriften als »Bastarden« in diesem Sinne – ausführlicher: Brigitte Weingart: Bilderschriften, McLuhan, Literatur der sechziger Jahre, in: Pop-Literatur. Sonderband Text+Kritik, München 2003, S. 81–103.
- 6 Vgl. die Einträge zu »Bastard« in: Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin u.a. 231995, S. 84, sowie in: Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in acht Bänden, Bd. 1, Mannheim u.a. 1999, S. 465.
- 7 So fällt in der literaturwissenschaftlichen Forschung zu Brinkmann auf, dass selbst die Arbeiten, die sich explizit der Medien- und Bilderfrage widmen, die konkreten Bildzitate außer Acht lassen bzw. höchstens erwähnen, aber darüber hinaus nicht in die Untersuchung einbeziehen (so zum Beispiel Martin Grzimek: »Bild« und »Gegenwart« im Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Ansätze zu einer Differenzierung, in: Text+Kritik 71 (1981), S. 24–36; Burglind Urbe: Lyrik, Fotografie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann, Frankfurt/M. 1985 und sogar die ansonsten so aufschlussreiche Studie von Jörgen Schäfer: Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre, Stuttgart 1998). Erst in jüngster Zeit hat sich die Brinkmann-Philologie auch dem Bildmaterial als solchem gewidmet (etwa Michael Strauch: Rolf Dieter Brinkmann. Studien zur Text-Bild-Montagetechnik, Tübingen 1998), sich dabei aber zumeist auf die posthum veröffentlichte Bände der Spät- (also Nach-Pop-)Phase Brinkmanns konzentriert (etwa Karsten Herrmann: »Bewußtseinserkundungen im Angst- und Todesuniversum«, Rolf Dieter Brinkmanns Collagebücher, Bielefeld 1999). Ein Aufsatz von Nils Plath (Zur »Fortsetzung, Fortsetzung, Fortsetzung«, Rolf Dieter Brinkmanns Schnitte zitieren, in: Gisela Fehrmann/Erika Linz/Eckhard Schumacher/Brigitte Weingart (Hg.): Originalkopie – Praktiken des Sekundären, Köln 2003, S. 66–85) setzt bei diesem Befund an, um ein Problem zu diskutieren, das sich auch im vorliegenden Text stellt: Wie Bildzitate zitieren?
- 8 Diese Formulierung zitiert den Titel einen der wenigen Aufsätze, die sich dezidiert mit Andy Warhols literarischen, als Ergebnis einer Transkription von Tonbandmitschnitten und Telefongesprächen entstandenen Texten beschäftigen (also u.a. mit a. A Novel [1968], The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again) [1975] und POPism. The Warhol 60s [1980]): Phyllis Rose: Literary Warhol, in: The Yale Review, Vol. 79, No. 1 (Autumn 1989), S. 21–33. Zu Warhols medienübergreifenden Praktiken der Aufzeichnung vgl. auch Brigitte Weingart: Flüchtiges Lesen: TV-Transkripte (Goetz, Kempowski, Nettelbeck), in: Ludwig Jäger/Georg Stanitzek (Hg.): Transkribieren. Medien/Lektüre, München 2002, S. 91–114, sowie dies.: Being recorded – Der Warhol-Komplex, in: Fehrmann u.a. (Hg.): Originalkopie (Anm. 7), S. 173–190.
- 9 W.J.T. Mitchell: Interdisziplinarität und visuelle Kultur [1995], in: Herta Wolf (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 2, Frankfurt/M. 2003, S. 38–59, hier: S. 45 f. Für die Feststellung, dass es sich bei allen Medien um »mixed media« handelt, siehe Mitchell: Picture Theory (Anm. 2), S. 5.
- 10 Vgl. Renate Matthaei: Kunst im Zeitalter der Multiplizierbarkeit. Situation und Theorie der Intermedia, in: Merkur 26 (1972), S. 884–899.
- 11 Paolo Bianchi: Art & Pop & Crossover (Vorwort), in: Kunstforum Bd. 134 (1996), S. 53–55.
- 12 Rolf Dieter Brinkmann: Rom, Blicke [1972–73], Reinbek 1979, S. 325.
- 13 Zum Begriff des visuellen Idioms vgl. Dick Hebdige: In Poor Taste. Notes on Pop, in: Ders.: Hiding in the Night. On Images and Things, New York/London 1988, S. 116–143.
- 14 Vgl. dazu Eckhard Schumacher: Gerade eben jetzt. Schreibweisen der Gegenwart, Frankfurt/M. 2003, sowie komplementär dazu, nämlich auf die Effekte solcher Aktualitätsozession als Archivierung ausgerichtet, Moritz Baßler: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten, München 2002.
- 15 Die Dimension von Pop als »Kommunikationskultur« hat der Design- und Architekturtheoretiker Reyner Banham schon früh präzise auf den Punkt gebracht: »Pop ist vielmehr die gemeinsame visuelle, musikalische (und zunehmend literarische) Sprache, mittels derer Angehörige der technologisierten urbanen Kultur in den Ländern der westlichen Einflußsphäre auf höchst direkte, lebendige und ausdrucksvolle Weise miteinander kommunizieren können.« (Reyner Banham: The Atavism of the Short Distance Mini-Cyclist (1963), zit. n. Kunstforum, Bd. 134 (1996), S. 81).
- 16 Die Einschränkung bezieht sich darauf, dass sich nicht alle als Pop kanonisierten Artefakte einer Gegenbewegung verdanken. Teilweise ist hier auch eine schlichte Lust an vorgefundenen Objekten

- aus der Massen- und Alltagskultur zu verzeichnen – ganz abgesehen davon, dass die visuelle Omnipräsenz von Zeichen der Konsumsphäre, wie sie hier verwendet werden, ihre Repräsentation in Kunst und Literatur auch schlicht als »Realismus« erscheinen lässt (man denke an die Bezeichnung »Kapitalistischer Realismus« für deutsche Pop Art-Tendenzen der 60er Jahre).
- 17 Umberto Eco im Gespräch mit Elisabeth Schemla: Kulturmutation. Über den Konflikt zwischen Schrift und Bild, in: Neue Rundschau, Jg. 103, H. 2 (1992), S. 139–147, hier: S. 140.
 - 18 So sträubt er sich erfolgreich gegen den von Schemla evozierten Topos »Computerressentiment des Schriftgelehrten«, indem er kokett die Lust an der Geschwindigkeit der Gedankenabbildung beim Schreiben am Computer beschreibt (»Der Computer ist masturbatorisch«, ebd., S. 143), dann aber von seinen selbstverordneten »Diäten« berichtet.
 - 19 Oder unter Rekurs auf das theoretische Idiom der Dekonstruktion formuliert: als Iteration – etymologisch von iter, »nochmals«, aus dem Sanskrit »itara«, anders –, also einer Zitatstruktur, der eine Logik zugrunde liegt, »die die Wiederholung mit der Andersheit verknüpft« (Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext, in: Ders.: Limited Inc., Wien 2001, S. 15–45, hier: S. 24). Das gilt Derrida zufolge zwar für jedes Zitat, wird aber in den Verfahren abweichender Wiederholung der Pop Art und vor allem in Andy Warhols nahezu parodistischer Übertreibung als eine solche Logik ausgestellt. Dazu ausführlicher: Weingart: Being Recorded (Anm. 8).
 - 20 Das hat Jörgen Schäfer (Anm. 7) für Brinkmanns Pop-Texte gezeigt sowie Moritz Baßler (Anm. 14) für den aktuellen Pop-Roman.
 - 21 Vgl. dazu einen Kommentar des Künstlers Mike Kelley, der unter anderem mit der Ausstellung von Stofftieren im Museum berühmt wurde: »Just shifting the context is enough for you to examine the thing as an ideological object.« (Mike Kelley in: Ders./Thomas Kellein: A Conversation, Stuttgart 1994, S. 29). Dass Kontextwechsel nicht ganz so umstandslos als Ideologiekritik gelten kann, wird der Blick auf Brinkmanns Bildzitate zeigen.
 - 22 Vgl. dazu auch Roland Barthes: Die Kunst, diese alte Sache... [1980], in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt/M. 1990, S. 207–215.
 - 23 Dass auch Klassiker keinen Anspruch auf Bedeutungskontrolle haben, bzw. erst recht nicht, hat Rainald Goetz auf den Punkt gebracht: »Deshalb ist der Klassiker ein Popphänomen. Er ist benutzbar für die widersprüchlichsten Zwecke, ein Zitatenschatz, der geplündert werden möchte, und wahrhaft subversiv ist die offene Affirmation, die ihm entgegenschlägt [...]« (Rainald Goetz: Was ist ein Klassiker, in: Ders.: Hirn, Frankfurt/M. 1986, S. 22–25, hier: S. 24).
 - 24 Vgl. Roland Barthes: Rhetorik des Bildes [1964], in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn (Anm. 22), S. 28–46, hier bes. S. 34 f.
 - 25 Stellvertretend für die zahlreichen Autoren, die dieses Phantasma literarisch ausbuchstabierten, seien nur Walter Pater und Théophile Gautier erwähnt, in deren Bildbeschreibungen die Sexualisierung der Mona Lisa – »weise, tief, samtig und voller Versprechungen« (Gautier); »Erfüllung eines tausendjährigen Begehrens des Mannes« (Pater) – unmissverständlich zum Ausdruck kommt. Zit. n. Frank Zöllner: Leonardo da Vinci, »Mona Lisa«. Das Portrait der Lisa del Giocondo. Legende und Geschichte, unter: http://www.uni-leipzig.de/~kuge/neu/zoellner/mona_lisa-deu.htm (Stand: 16.4.2005).
 - 26 Marshall McLuhan/Quentin Fiore: The Medium is the Massage. An Inventory of Effects [1967]. Produced by Jerome Agel, San Francisco 1996.
 - 27 Vgl. den Kommentar der Grafikdesigner Lupton und Miller: »Composed of commissioned photographs as well as stock images of news events and personalities, the publication is a hybrid: part book, part magazine, part storyboard.« (Ellen Lupton/J. Abbott Miller: McLuhan/Fiore. Massaging the Message, in: dies.: Design Writing Research. Writing on Graphic Design [1996], London 1999, S. 91–101, hier: S. 92).
 - 28 Zur Erläuterung dieser missverständlichen Dichotomisierung mit Rekurs auf die ihrerseits eigenwillige Unterscheidung zwischen »hot« und »cool media« sowie zu ihrer Rezeption u.a. bei Brinkmann vgl. ausführlicher Weingart: Bilderschriften (Anm. 5), S. 82–88.
 - 29 Das trifft grosso modo auch für die weiteren »Bastardierungen« zu. In War and Peace in the Global Village stellt sich das Schrift/Bild-Verhältnis jedoch als weitaus konventioneller dar und ist diesbezüglich vergleichbar mit Fiores grafischer Umsetzung der Revolutionsszenarien von Yippie-Führer Jerry Rubin (vgl. Marshall McLuhan/Quentin Fiore: War and Peace in the Global Village [1968]. Produced by Jerome Agel, Corte Madera/CA 1997 [Dt.: Krieg und Frieden im globalen Dorf, Düsseldorf/Wien 1971]; Jerry Rubin: DO IT! Scenarios of the Revolution. Introduction by Eldridge Cleaver. Designed by Quentin Fiore. Yipped by Jim Retherford. Zapped by Nancy Kurshan, New York 1970). Demgegenüber zieht Fiore in der Kollaboration mit dem Globaldenker Buckminster Fuller mit dem

Brigitte Weingart

250

sprechenden Titel I Seem To Be a Verb noch einmal alle Register der Hybridisierung von Schrift und Bild (vgl. R. Buckminster Fuller: I Seem to Be a Verb. With Jerome Agel and Quentin Fiore, New York/London/Toronto 1970).

- 30 Fiore, zit. nach Lupton/Miller: McLuhan/Fiore (Anm. 27), S. 95.
- 31 Ebd.
- 32 »...was verteilen literarische Rentner? Marx-Zitate? Gemeinplätze?« So Brinkmann, in Anspielung auf Hans-Magnus Enzensbergers 1968 im Kursbuch veröffentlichten »Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend«, in seinem programmatischen Nachwort zur Anthologie ACID (Rolf Dieter Brinkmann: Der Film in Worten, in: Ders./Ralf Rainer Rygulla (Hg.): ACID. Neue amerikanische Szene [1969], Reinbek 1983, S. 381–399, hier: S. 384).
- 33 Innerhalb der regen Produktion solcher Hybride ›um 68‹ gab es auch in der BRD Fusionen von Pop und Politik, selbst wenn die diesbezügliche Lagerbildungen wohl kaum zu unterschätzen sind, wie nicht zuletzt die Abwehr etwa von McLuhan als »Bauchredner und Propheten« einer »apolitischen Avantgarde« seitens prominenter Vertreter der kritischen Linken dokumentiert (Hans Magnus Enzensberger: Baukasten zu einer Theorie der Medien, in: Kursbuch 20 (März 1970) [Über ästhetische Fragen], S. 159–186, hier: S. 177). Im selben Text, in dem er McLuhan kritisiert, empfiehlt Enzensberger jedoch der politischen Avantgarde, sich vom Pop-Underground die Medienstrategien abzugucken und mit dem ›richtigeren‹ Inhalt zu verwenden. Das haben andere getan: Klau mich, das bunte Aktionsbuch der Kommune 1-Protagonisten Rainer Langhans und Fritz Teufel mit Collagen von Comics, Schlagzeilen, Zeitungsausschnitten, Flugblättern und Dokumenten, dokumentiert den Versuch, der »Staatsgewalt« mit Mitteln der Parodie entgegenzutreten. Dabei weisen die Verfahren des Überschreibens und Verfremdens vorgefundenen Materials, mit denen die »Spaßguerilla« arbeitete, deutliche Parallelen zu denen der historischen Avantgarden auf (vor allem zum Dadaismus und zum Surrealismus), ebenso wie zum Situationismus, dem sie historisch und politisch näher steht (vgl. Rainer Langhans/Fritz Teufel: Klau mich, Frankfurt/M.-Berlin 1968). Zum Avantgarde-Erbe vgl. bereits Karl Heinz Bohrer: Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror, München 1970; sowie Klaus Briegleb: 1968. Literatur in der antiautoritären Bewegung, Frankfurt/M. 1993).
- 34 Hebdige: In Poor Taste (Anm. 13), S. 120.
- 35 Vgl. dazu Thomas Daub: Die 2. Kultur. Alternativliteratur in der Bundesrepublik, Mainz 1981.
- 36 Besonders auflagenstark und berühmt wurde Günter Amendts 1970 im März-Verlag erschienene Aufklärungsfibel Sexfront, die unter anderem von dem Comiczeichner Alfred von Meyenburg illustriert und die in Buchhandlungen bezeichnenderweise mit dem Slogan beworben wurde: »Sex Front ist nicht jugendgefährdend!«
- 37 Zit. nach dem Manuskript der Pressemitteilung im »MÄRZ-Archiv«, Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a.N. (1A0 Melzer bis 1969).
- 38 Und als solches auch zitierfähig, wie das Cover eines Buchs über Pop-Literatur zeigt, das sich seinerseits mit vielen Bildern und O-Tönen als Multimedia-Buch präsentiert, auf den Einband von ACID anspielt und überdies die März-Farben gelb und rot verwendet: Johannes Ullmaier: Von ACID nach ADLON. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur, Mainz 2001. Wie in diesem Buch von Jörg Schröder zu erfahren ist, war die Pop-Karriere nicht selbstverständlich – setzt sich die Corporate Identity doch aus Ingredienzien der verpönten Avantgarde zusammen, nämlich einer Typographie aus einem »Schriftmusterbuch der Dada-Zeit« (vgl. ebd., S. 62).
- 39 Vgl. Hans Peter Willberg: Buchkunst im Wandel. Die Entwicklung der Buchgestaltung in der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt/M. 1984, S. 52.
- 40 Nämlich bei Suhrkamp (Ferdinand Kriwet: Apollo Amerika, Frankfurt/M. 1969) und bei Kiepenheuer & Witsch (Ders.: Stars. Lexikon in 3 Bänden, Köln 1971). Die Begriffe »Sehtext« und »Hörtext« verwendet Kriwet selbst; in: Renate Matthaei (Hg.): Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur, Köln 1970, S. 226 f.
- 41 Als »Simulationen« bezeichnet Jörgen Schäfer (im Anschluss an Aage A. Hansen-Löve: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne, in: Wolf Schmidt/Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wien 1983, S. 291–360; dort beide Zitate) die Ergebnisse von Brinkmanns Versuch, andere Medien im eigenen Medium nachzuahmen – im Unterschied zur bloßen inhaltlichen Thematisierung (Schäfer: Pop-Literatur [Anm. 7], S. 179 f.).
- 42 Rolf Dieter Brinkmann: Notiz, in: Ders.: Piloten. Neue Gedichte von Rolf Dieter Brinkmann, Köln 1968, S. 6–9, hier: S. 6. Zu den Implikationen von Gegenwartsnähe in Brinkmanns Schnappschuss-Kon-

- zept vgl. Schumacher, Gerade eben jetzt (Anm. 14). Die Konvergenzen solcher Unmittelbarkeitsempphase, die mit der Aufgabe sprachlicher Vermittlung kollidiert, mit früheren literaturgeschichtlichen Konstellationen (etwa den Problemen der Affektvermittlung – »ach!« – des Sturm und Drang) wären gesondert auszuarbeiten.
- 43 Brinkmann: Notiz (Anm. 42), S. 7.
- 44 Vgl. dazu Dirck Link: Batman & Robin. Das »dynamic duo« und sein Weg in die deutschsprachige Popliteratur der 60er Jahre, in: Forum Homosexualität und Literatur 45 (2004), S. 5–72, hier bes. S. 28 ff., wo die Faszination des damaligen Pop-Literaten Peter Chotjewitz von Daniel Spoerri »Fallbildern« präzise kommentiert wird.
- 45 Brinkmann: Notiz (Anm. 42), S. 8.
- 46 Alle in Rolf Dieter Brinkmann: Standphotos. Gedichte 1962–1970, Reinbek 1980.
- 47 Ebd., S. 52.
- 48 Dem stehen allerdings die deutlichen Anleihen bei Text-Bild-Verfahren der historischen Avantgarde gegenüber: so bei Apollinaires Kalligrammen im Text-Bild-Gedicht »Vanille« (in: Jörg Schröder (Hg.): Mammut. März Texte 1 & 2. 1969–1984, Herstein 1969 u. 1984, S. 106–144) und bei den »Fotogedichten« von Man Ray und Paul Eluard in Godzilla (s.u.).
- 49 Rolf Dieter Brinkmann: Notizen zu »Frank Xerox«, in: RowohltLiteraturMagazin 36 (Okt. 1995) [Sonderheft Rolf Dieter Brinkmann], hg. v. Maleen Brinkmann, S. 56. Wie der editorischen Notiz Maleen Brinkmanns zu entnehmen ist, war das Erscheinen von »Frank Xerox« für 1970 geplant; entsprechend datieren die Notizen wohl aus dieser Zeit.
- 50 Meyers Grosses Taschenlexikon in 24 Bänden, Mannheim u.a. 61998.
- 51 Hans Christoph Buch: Kritische Wälder. Essays Kritiken Glossen, Reinbek 1972, S. 7. Vgl. den Eintrag zu »trivial« in: Kluge. Etymologisches Wörterbuch (Anm. 6), S. 837.
- 52 Brinkmann: Notizen zu »Frank Xerox« (Anm. 49), S. 56.
- 53 Das geht aus einem unveröffentlichten Brief von Rolf-Dieter Brinkmann an Jörg Schröder vom 12.3.1968 hervor, den ich im »März-Archiv«, Deutsches Literaturarchiv Marbach, einsehen konnte, aus dem jedoch – wie aus allen weiteren erwähnten Briefen – aus rechtlichen Gründen hier nicht zitiert werden darf (vgl. Akte 68 a, ACID). Der Brief ist vermutlich von Brinkmann falsch datiert und stammt aus dem Jahr 1969 – Brinkmann erwähnt darin die Arbeit am Nachwort zu ACID, in dem als Entstehungsdatum »Februar 1969« angegeben wird.
- 54 Vgl. ebd. – Wie die Herstellungsakten belegen, hat Brinkmann dieselbe Akribie auf die Gestaltung des Text-Bild-Gedichts »Vanille«, einem seiner Beiträge zum besagten März-Almanach, verwendet und dabei ebenfalls mit der erhofften intermedialen Wirkung argumentiert, indem er an die Texttafeln zwischen den Bildern in Godard-Filmen erinnert. Vgl. dazu einen unveröffentlichten Brief Brinkmanns an den Verlagsmitarbeiter Heinzlmeier, 30.7.69, aufbewahrt im März-Archiv, 59 AO Herstellungsakte 1969–1973 Ma März MÄRZ-Texte I, Matthaei, Trivialmythen.
- 55 Vgl. Gerard Malanga im Interview mit Christoph Heinrich: Bewegte Bilder einfrieren, in: Andy Warhol Photography, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, Thalwil/Zürich, New York 1999, S. 115–122, hier: S. 117. In dem erwähnten Buch sind neben über 50 Stills aus den Screen Tests Malangas so genannte Screen Test Poems abgedruckt: Screen Test/A Diary, New York 1967. Vgl. zur Entstehungsgeschichte Reva Wolf: Collaboration as Social Exchange – Photographs and their Social Significance, in: Art Journal (Winter 1993), auch unter: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_n4_v52/ai_14970143/ (Stand: 16.4.2005). – Brinkmann kannte dieses Buch, aus dem ACID Bilder zitiert (vermutlich auf S. 299; es wird jedenfalls unter den Bildnachweisen angeführt), und vermutlich kannte er auch die filmischen Tests zumindest vom Hörensagen. Dieter Wellershoff zufolge sind auch die Filme Brinkmanns, die wiederum heutige Leser/-innen nur vom Hörensagen kennen, von denen Warhols beeinflusst: »Die Filme, die er mit seiner Super-8-Kamera drehte und im kleinen Kreis Freunden und Bekannten vorführte, waren meistens der starren Kamera Andy Warhols abgeschaut. Er hat beispielsweise die Kamera auf ein Stativ montiert und nacheinander verschiedene Leute aufgefordert, sich drei Minuten möglichst reglos und ohne Mimik vor die laufende Kamera zu setzen. Das war ein stummes Verhör, und das Ergebnis war nicht uninteressant. Es war eine Imitation amerikanischer Underground-Filme.« (Dieter Wellershoff im Gespräch mit Wolfgang Rüder: Direkt aus der Mitte von Nirgendwo. Bruchstücke zu Leben und Werk von Rolf Dieter Brinkmann, in: Gunter Geduldig/Marco Sagurna (Hg.): too much. Das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann, Aachen 1994, S. 67–86, hier: S. 85).
- 56 In einem Brief an Jörg Schröder vom 10.4.68 teilen Brinkmann und Rygulla allerdings mit, dass das

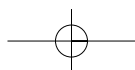
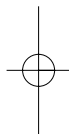
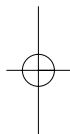
Brigitte Weingart

252

Buch nicht mehr »Underground« im Titel tragen soll, weil ein Marshall McLuhan nicht zu diesem gehöre, wohl aber an den kulturellen Tendenzen beteiligt sei, für die dieser Begriff entsteht. Bezeichnenderweise annonciert sie im selben Brief einen neuen Titel, der die multimediale Ausstattung des Buchs ins Zentrum rückt. Vgl. dazu einen unveröffentlichten Brief von Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla an Jörg Schröder, 10.4.68, aufbewahrt in März-Archiv, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Akte 68a, b ACID.

- 57 Zu den Folgewirkungen der Etymologie von Illustration (von lat. *illustrare*: »erhellen«) vgl. J. Hillis Miller: *Illustration*, London 1992, S. 61.
- 58 Vgl. einen unveröffentlichten Brief Brinkmanns an Jörg Schröder, 20.8.68, aufbewahrt im März-Archiv, Akte 68 a, b ACID.
- 59 Vgl. Willberg: *Buchkunst im Wandel* (Anm. 39), S. 52.
- 60 Vgl. den bereits erwähnten unveröffentlichten Brief Brinkmanns an Schröder vom 20.8.68 (Anm. 53), der die entsprechenden Kraftausdrücke enthält, die hier nicht zitiert werden dürfen.
- 61 Zur Diskrepanz zwischen der extremen Verbreitung von industriell produzierten Pornobildern seit Mitte des 19. Jahrhunderts, deren Existenz zumeist nur in Polizeiakten belegt ist, vgl. stellvertretend Stephen Heath: *The Sexual Fix*, London 1982, sowie Peter Gay: *Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter*, München 1986.
- 62 Fraglich ist allerdings, ob diese Version auch der ursprünglichen Vorstellung der Herausgeber entspricht. Zu den Entstehungshintergründen vgl. Jörg Schröder: Schröder erzählt: Zum harten Kern. Über Rolf Dieter Brinkmann. Folge 10, Sonderausgabe, Fuchstal-Leeder 1999, bes. S. 8 ff.
- 63 Vgl. den klassischen Aufsatz zum Thema von Laura Mulvey: *Visuelle Lust und narratives Kino* [1975], in: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/M. 1994, S. 48–65; im Anschluss daran für die (pornografische) Fotografie: Abigail Solomon-Godeau: *Reconsidering Erotic Photography. Notes for a Project of Historic Salvage*, in: dies.: *Photography at the Dock, Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis 31997, S. 220–237. Das Buch zum Thema nicht nur in der Bildenden Kunst: Sylvia Eiblmayr: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993.
- 64 Zur Mediengeschichte der Auffassung vom verführerischen Bild vgl. Michael Wetzell: *Verführerische Bilder. Zur Intermedialität von Gender, Fetischismus und Feminismus*, in: Ders./Herta Wolf (Hg.): *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München 1994, S. 333–354.
- 65 So in einer Kritik dieser Sichtweise Linda Williams: *Pornografische Bilder und die »körperliche Dichte des Sehens«*, in: Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie* (Anm. 9), S. 226–266, hier: S. 227.
- 66 Ebd., S. 237 u. S. 243.
- 67 Vgl. stellvertretend Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade* (Anm. 63). Ein zu Recht häufig angeführtes Beispiel in diesem Kontext sind die Selbstinszenierungen der Fotokünstlerin Cindy Sherman.
- 68 Etwa im Sinne einer »Porno-Politik« im Kontext der Dirty Speech-Bewegung (vgl. Leslie A. Fiedler: *Die neuen Mutanten*, in: ACID (Anm. 32), S. 16–31, hier: S. 22 f.); oder im Sinne der heute prominenten Perspektive Judith Butlers auf das »Fehlzitieren« von Geschlechterrepräsentationen; vgl. dies.: *Das Unbehagen der Geschlechter* [1990], Frankfurt/M. 1991.
- 69 Parker Tyler: *Männer, Frauen und die übrigen Geschlechter oder: Wie es euch gefällt, so könnt ihr es haben*, in: ACID (Anm. 32), S. 250–265, hier: S. 250.
- 70 Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* (Anm. 68), S. 190.
- 71 Tyler: *Männer, Frauen und die übrigen Geschlechter* (Anm. 69), S. 252.
- 72 Leslie A. Fiedler: *Überquert die Grenze, schließt den Graben!*, in: Uwe Wittstock (Hg.): *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, Leipzig 1994, S. 14–39; der Band dokumentiert beinahe die gesamte »Fiedler-Debatte«, die sich an diesem Text entzündet hat und an der sich auch Brinkmann – als Verteidiger Fiedlers – beteiligte.
- 73 Fiedler: *Die neuen Mutanten* (Anm. 68), S. 25.
- 74 Marshall McLuhan/George B. Leonard: *Die Zukunft der Sexualität*, in: ACID (Anm. 32), S. 368–376, hier: S. 373. Ein kürzerer Vorabdruck erschien unter dem Titel »Neue Formen der Liebe. Die Pille macht die Frau zur Bombe«, in: *Konkret*, Nr. 6 (10. März 1969), S. 28–33; hier bleibt der Name von McLuhans Co-Autor allerdings unerwähnt.
- 75 Ebd., S. 373.
- 76 Vgl. ebd., S. 375. Zu McLuhans Medienutopie vgl. ausführlicher Brigitte Weingart: *Alles (McLuhans Fernsehen im Global Village)*, in: Irmela Schneider/Torsten Hahn/Christina Bartz (Hg.): *Medienkultur der 60er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. 2, Opladen 2003, S. 215–240.

- 77 Brinkmann: Der Film in Worten (Anm. 32), S. 395.
- 78 Vgl. etwa William S. Burroughs: The Cut-Up Method of Brion Gysin, in: *Re/Search* 4/5 (1982), S. 36.
- 79 Für den Versuch, Burroughs als »queer writer« zu lesen, ohne die diversen Phobien und paranoiden Konstruktionen in seinen Texten zu unterschlagen, vgl. Jamie Russell: *Queer Burroughs*, New York 2001.
- 80 Diederichsen: Pop: normativ – deskriptiv – emphatisch (Anm. 1), S. 44.
- 81 Brinkmann: Der Film in Worten (Anm. 32), S. 396.
- 82 Rolf Dieter Brinkmann: *Godzilla*, hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: Ders.: *Standphotos* (Anm. 46), S. 159–182. Vgl. dazu auch Sibylle Späth: Rolf Dieter Brinkmann, Stuttgart 1989, S. 47–52; Schäfer: *Pop-Literatur* (Anm. 7), S. 180–216. Eine frühere, farbige Ausgabe der *Godzilla*-Gedichte wurde offenbar »auf Titelseiten der Illustrierten ›Der Stern‹, mit Fotosexmotiven«, gedruckt (Rolf Dieter Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, 1974–75, Reinbek 1999, S. 109).
- 83 Brinkmann: *Standphotos* (Anm. 46), S. 165.
- 84 Rolf Dieter Brinkmann: *Flickermaschine*, hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: Ders.: *Der Film in Worten. Prosa-Erzählungen-Essays-Hörspiele-Fotos-Collagen 1965–1974*, Reinbek 1982, S. 84–93.
- 85 Vgl. zur Idee des »Bewußtseinsfilms« – ohne ausdrücklichen Bezug zu »Flickermaschine«, aber zu Burroughs – auch Brinkmann: *Briefe an Hartmut* (Anm. 82), S. 137.
- 86 Brinkmann: *Flickermaschine* (Anm. 84), S. 85. Sibylle Späth zufolge gibt es auch »eine unveröffentlichte Variation unter demselben Titel als Filmdrehbuch« (Späth: Rolf Dieter Brinkmann (Anm. 7), S. 66; von dort stammen auch die Informationen zu den Entstehungsbedingungen des Texts, zu denen sich Maleen Brinkmann in einem Fernsehinterview geäußert hat).
- 87 Vgl. Brinkmann: *Vanille* (Anm. 48).
- 88 Wie es in diesen Anmerkungen heißt: »Das ›Thema‹ des Gedichts ist das Gedicht selber!...« (Ebd., S. 141).
- 89 Ebd., S. 143.
- 90 Ebd., S. 122.
- 91 Ebd., S. 142. Zum Warhol-Erbe Brinkmanns im Blick auf die Tiefe der Oberfläche vgl. Gerd Gemünden: *The Depth of the Surface, or, What Rolf Dieter Brinkmann Learned from Andy Warhol*, in: *The German Quarterly* 68.3 (Summer 1995), S. 235–250.
- 92 Brinkmann: *Vanille* (Anm. 48), S. 144 u. S. 143.
- 93 Ebd., S. 144. Vgl. dazu Eckhard Schumacher: *From the garbage, into The Book: Medien, Abfall, Literatur*, in: Joachim Bonz (Hg.): *Sound Signatures. Pop-Splitter*, Frankfurt/M. 2001, S. 190–213.



AUTORENVERZEICHNIS

Ilka Becker, M.A., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg Medien und kulturelle Kommunikation der Universitäten Köln, Bonn und Aachen. Dort arbeitet sie zu Fragen der Zeitlichkeit und zur Duchamp-Rezeption in der zeitgenössischen Kunst. Arbeitsschwerpunkte: Zeitgenössische Kunst und Kunstkritik, Theorie und Geschichte der Fotografie, Visuelle Kulturen und Genderforschung. Letzte Veröffentlichung: Verpasste Züge. Trockel, Prince, Ruff, in: Petra Löffler/Leander Scholz (Hg.): Das Gesicht ist eine starke Organisation, Köln 2004, S. 302–321.

Matthias Bickenbach, PD Dr. phil., war wissenschaftlicher Mitarbeiter in verschiedenen DFG-Projekten, zuletzt am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg Medien und kulturelle Kommunikation. Studium der Deutschen Philologie, Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität zu Köln. Arbeitsschwerpunkte: Poetik, Kulturtechniken, Theorie und Geschichte der Literatur und Medien, Fotografiegeschichte. Veröffentlichungen: Von den Möglichkeiten einer »inneren« Geschichte des Lesens, Tübingen 1999; Mitherausgeber der Bände Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen früher Neuzeit und Gegenwart, Köln 2002; Manus Loquens. Medium der Geste – Geste der Medien, Köln 2003. Habilitationsschrift, Köln 2005: »Das Autorenfoto in der Mediengeschichte«.

Björn Bohnenkamp, M.A., arbeitet als Stipendiat am Graduiertenkolleg Generationengeschichte der Georg-August-Universität Göttingen an einer Dissertation zum Thema »Personalität und Generationalität als populäre Kommunikation. Lektüren von Benjamin von Stuckrad-Barre«. Er studierte Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Germanistik, Politikwissenschaft und Betriebswirtschaftslehre an der Universität zu Köln und arbeitete 2004 als Wissenschaftliche Hilfskraft am Forschungskolleg Medien und kulturelle Kommunikation. Arbeitsschwerpunkte: Film- und Fernsehlektüren, Populärkultur und Medienmanagement. Veröffentlichungen: Telefone, Mobile Telefon, Handys. Beobachtungen eines Medienumbruchs in Filmen, in: Thomas Barth et al. (Hg.): Mediale Spielräume: Erfundene Welten, gestaltete Bilder, Marburg 2005; Einführung in die Medienkulturwissenschaft (Hg. mit Claudia Liebrand, Irmela Schneider, Laura Frahm), Münster 2005.

Axel Fliethmann, Dr. phil., ist Lecturer im Fachbereich German Studies/School of Languages, Cultures and Linguistics der Monash University in Melbourne, Australien. Arbeitsschwerpunkte: Literatur- und Medientheorie, Bildtheorien der Renaissance, Roman des 19. Jahrhunderts. Veröffentlichungen zur Literatur- und Medientheorie; zuletzt: Die Ähnlichkeit der Theorie, des Bildes. Fußnoten zu Fritz Langs und Rintaros Metropolis, in: ASPEKT 38 (2004), S. 31–51 (übers. ins Japanische von Yuji Kajitani); Bourdieu/Flaubert – distinction?, in: Jeff Browitt/Brian Nelson (Hg.): Practising Theory. Pierre Bourdieu and the Field of Cultural Production, Cranbury NJ/2004, S. 39–51; Die Medialität der Intertextualität. Die Textualität der Intermedialität, in: Jürgen Fohrmann/Erhard Schüttelpelz (Hg.): Methoden der Medienwissenschaft, Tübingen 2004, S. 105–122.

Autorenverzeichnis

256

Mladen Gladić, M.A., ist Literaturwissenschaftler. Nach Abschluss seines Studiums der Germanistik, Politologie und Philosophie in Köln war er 2004 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg Medien und kulturelle Kommunikation. Arbeitsschwerpunkte: Ideologie des Ästhetischen, Archäologie der Gemeinschaft, Intermedialität, Literatur und Politik.

Leander Scholz, Dr. phil., ist Schriftsteller und Philosoph. Er arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg Medien und kulturelle Kommunikation. Arbeitsschwerpunkte: Politische Philosophie und Medientheorie. Letzte Veröffentlichungen: Das Archiv der Klugheit. Strategien des Wissens um 1700, Tübingen 2002; »Heiliger Sokrates, bitte für uns!« – Simulation und Buchdruck, in: Jürgen Fohrmann (Hg.): Gelehrte Kommunikation. Wissenschaft und Medium zwischen dem 16. und dem 17. Jahrhundert, Wien/Köln/Weimar 2004, S. 23–128; Narziß, Luhmann und das Spiegelstadium, in: Rolf Nohr (Hg.): Evidenz – »... das sieht man doch!«, Münster 2004, S. 260–274.

Brigitte Weingart, Dr. phil., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für Neuere Literatur und Medien/Film am Germanistischen Seminar der Universität Bonn; von 1999 bis 2004 war sie Mitarbeiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg Medien und kulturelle Kommunikation. Arbeitsschwerpunkte: Zeitgenössische Literatur und Theorie, Text-Bild-Relationen, Popkultur, Ansteckung. Letzte Veröffentlichungen: Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS, Frankfurt/M. 2002; Originalkopie – Praktiken des Sekundären (Hg. mit Gisela Fehrmann, Erika Linz, Eckhard Schumacher), Köln 2004; VIRUS! Mutationen einer Metapher (Hg. mit Ruth Mayer), Bielefeld 2004.

Wilhelm Voßkamp ist Professor für Neuere deutsche Literatur/Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität zu Köln; von 1999 bis 2004 war er Direktor am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg Medien und kulturelle Kommunikation. Arbeitsschwerpunkte: Utopieforschung, Bildungsroman, Wissenschaftsgeschichte und Text-Bild-Beziehungen. Letzte Veröffentlichungen: »Ein anderes Selbst«. Bild und Bildung im deutschen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts, Göttingen 2004; Entzeitlichung. Utopien und Institutionen, in: Wolfgang Lange/Jürgen P. Schwindt/Karin Westerwelle (Hg.): Temporalität und Form, Heidelberg 2004, S. 21–37; Goethes »Über Laokoon« oder die Verzeitlichung der Wahrnehmung als Literatur, in: Gisela Fehrmann/Erika Linz/Cornelia-Epping-Jäger (Hg.): Spuren/Lektüren. Praktiken des Symbolischen, München 2005, S. 243–258.

BILDNACHWEISE

BICKENBACH: DIE UNSICHTBARKEIT DES MEDIENWANDELS

- S. 132: Zusammenstellung der Teilbände aus antiquarischen Quellen von Josef Maria Eder: Ausführliches Handbuch der Photographie. Wien 1884 ff.
- S. 134: Hippolyte Bayard: Selbstbildnis als Ertrunkener. Paris 1840. Quelle: Hippolyte Bayard – ein Erfinder der Photographie. Ausstellungskatalog. Bearbeitung von Otto und Margit Steinert. Société Française de Photographie. Museum Folkwang. Essen 1959/60, o. Pag.

BOHNENKAMP: DER CLUB, DAS ZUHAUSE, DIE COMMUNITY

- S. 142: Screenshot »S.O.S. Style and Home« auf Pro 7, 25. Juni 2004.
- S. 146: Screenshot »Zuhause« auf 9 Live. Zur Verfügung gestellt von der 9Live Fernsehen GmbH & Co. KG.
- S. 149: Screenshot während der Übertragung der Finalrunde der »104th U.S. Open Shinnecock Hills« auf DSF, 21. Juni 2004. Mit freundlicher Genehmigung durch die Kanzlei Unger und Duvinage, München.
- S. 153: Screenshot »Earth TV« auf n-tv, 22. Juni 2004. Mit freundlicher Genehmigung der TELCAST Media Group.
- S. 157: Screenshot »Get the Clip« auf VIVA plus, 23. Juni 2004. Mit freundlicher Genehmigung der VIVA Media AG.

BECKER: »AIR DE PARIS«

- S. 194: Quelle: Bréton, A.: Naja, Frankfurt/M. 2002, S. 24; Rechte bei: J.-A. Boiffard
- S. 197: Quelle: Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques, in : Le Surréalisme au Service de la Révolution, no 6, 1933, S. 45-48, hier S. 46; Rechte bei: Fundació Gala-Salvador Dalí/VEGAP
- S. 199: Quelle: Schwarz, A.: The Complete Works of Marcel Duchamp, New York 1997, S. 140; Rechte bei: ARS, NY/ADAGP
- S. 201: Quelle: Spiess, W.: Max Ernst – Die Retrospektive, Köln 1999, S. 258; Rechte bei: Archiv DuMont
- S. 202: Quelle: Von Berswordt-Walrabe, K.: Marcel-Duchamp – Respirateur, Ostfildern-Ruit 1999, S. 102; Rechte bei: ARS, NY/ADAGP
- S. 205: Quelle: Schwarz, A.: The Complete Works of Marcel Duchamp, New York 1997, S. 340; Rechte bei: ARS, NY/ADAGP
- S. 206: Quelle: Minotaure, Paris, No. 10, 4. Jg. Winter 1937, S. 41-44, S. 42; Rechte bei: Man Ray Trust
- S. 207: Quelle: Im Reich der Phantome. Photographie des Unsichtbaren, Ostfildern-Ruit 1997, S. 157; Rechte bei: Man Ray Trust

Bildnachweise

258

- S. 208: Quelle: Im Reich der Phantome. Photographie des Unsichtbaren, Ostfildern-Ruit 1997, S. 125; Rechte bei: Man Ray Trust
- S. 210: Quelle: Krauss, R./Livingston, J.: *L'Amour fou, photography & surrealism*, New York 1985, S. 75; Rechte bei: ADAGP Paris/VAGA NY 1985

WEINGART: IN/OUT

- S. 221: Andy Warhol: *Thirty Are Better Than One*, 1963. Acrylic and silkscreen ink on canvas, 110x82,5", Private Collection. Quelle: David Bourdon: Warhol, New York: Harry N. Abrams, Inc., S. 162.
- S. 223: Marcel Duchamp: *L.H.O. O.Q.* 1919. Bearbeitetes Ready-made: Bleistift auf einer Reproduktion der Mona Lisa, 19,7x12,4 cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, Sammlung Louise und Walter Arensberg. Quelle: Janis Mink: Duchamp, Köln: Taschen Verlag 2001, S. 64.
- S. 225: Aus: Marshall McLuhan/Quentin Fiore: *The Medium is the Massage*. An Inventory of Effects [1967]. Produced by Jerome Agel, San Francisco: Gingko Press 1996, o.Pag. [S. 34 f. und S. 36 f.].
- S. 229: Rolf Dieter Brinkmann: *Die Piloten*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1968 (»Die Collage des Schutzumschlages wurde vom Autor gefertigt.« [S. 114]).
- S. 234: Andy Warhol/Gerard Malanga: *Screen Tests / A Diary*, New York: Kulchur Press 1967.
- S. 236: Rolf Dieter Brinkmann/Ralf Rainer Rygulla (Hg.): *ACID*. Neue amerikanische Szene, Reinbek: Rowohlt 1983 (»Gesamtgestaltung von Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla«).
- S. 236: Sigmar Polke, *Bunnies*. 1966. Dispersion auf Leinwand, 150x100 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution. Purchased from Gagosian Gallery, New York, May 15, 1992. Joseph H. Hirshhorn Bequest and Purchase Funds, 1992. Quelle: Sigmar Polke. *Die drei Lügen der Malerei* (Ausstellungskatalog, hg. v. der Kunst- und Ausstellungshalle der BRD GmbH), Ostfildern-Ruit: Cantz 1997, S. 102.
- S. 239: »The Queen«, aus: Rolf Dieter Brinkmann/Ralf Rainer Rygulla (Hg.): *ACID*. Neue amerikanische Szene, Reinbek: Rowohlt 1983, S. 264.
- S. 242: Aus: Rolf Dieter Brinkmann: *Godzilla* [1968], in: Ders.: *Standphotos*. Gedichte 1962-1970, Reinbek: Rowohlt 1980, S. 159-182, hier: S. 179 und S. 165.
- S. 243: Aus: Paul Éluard/Man Ray: *Facile* [1935]. Quelle: *Photographic Surrealism* (Ausstellungskatalog, hg. v. The New Gallery of Contemporary Art Cleveland, Ohio, Gastkuratorin: Nany Hall-Duncan), Cleveland/OH 1979, S. 37.
- S. 244: Rolf Dieter Brinkmann: *Flickermaschine* [1969]. Quelle: Rolf Dieter Brinkmann: *Der Film in Worten. Prosa-Erzählungen-Essays-Hörspiele-Fotos-Collagen* 1965-1974, Reinbek 1982, S. 84-93, hier: S. 85.

